ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ! СССР ЗНАК ПОЧЕТА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

6

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1976





Каравай
передовикам уборки

Фото Михаила ГОЛЯКА (Киев)



ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 6. 1976
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

МИР ВО ИМЯ СОЗИДАНИЯ

«Четвертое десятилетие мы живем в условиях мира, — отметил в докладе на XXV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев. — Позиции социализма окрепли. Разрядка напряженности стала ведущей тенденцией. Вот главный итог международной политики партии. Таким итогом советские люди могут гордиться».

Пять лет, отделившие XXIV съезд КПСС от XXV съезда, стали историческим периодом, насыщенным событиями и делами поистине громадного значения. Величайшие изменения связаны с претворением в жизнь Программы мира, провозглашенной XXIV съездом партии.

Главный смысл Программы мира заключается в том, чтобы, опираясь на мощь, сплоченность и активность мирового социализма, на его крепнущий союз со всеми прогрессивными и миролюбивыми силами, добиться поворота в развитии международных отношений, поворота от «холодной войны» к мирному сосуществованию государств с различным общественным строем, поворота от напряженности, угрожавшей взрывом, к разрядке и нормальному взаимовыгодному сотрудничеству.

Мир — одно слово объединяет народы.

Знаменем трудового человечества стала Программа мира, воплотившая в себе мысли, мечты и чаяния миллионов. Люди хотят видеть чистое небо, мирную жизнь, хотят любоваться лучистыми улыбками детей и не знать ни дыма пожарищ, ни руин, ни чудовищных взрывов бомб.

Все, что партии удалось достичь в осуществлении Программы мира за минувшие пять лет, имеет поистине непреходящее значение. Сделано все возможное для обеспечения условий мирного строительства в нашей стране и в братских странах социализма, для мира и безопасности всех народов.

Там, где мир, — там созидание. Гигантами эпохи стали творения советского народа — величайшие доменные печи и электрические станции, уникальные термоядерные установки и космические летательные аппараты, машины и станки, огромные магистрали.

От съезда к съезду последовательно продвигаясь к великой цели — построению коммунистического общества, партия уверенно ведет страну по ленинскому пути. Как важно увековечить в образных документах фотопублицистики величие побед партии, явить ее вдохновляющий пример, силу, идейную чистоту, беспредельную верность ленинизму, показать коммунистов — героев девятой пятилетки! За решение столь ответственной и важной задачи взялся коллектив издательства «Планета» — им создана впечатляющая фотокнига «От съезда к съезду»*. Она может служить яркой иллюстрацией доклада товарища Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС. Серия фотополотен показывает жизнь страны за пять лет, тот всенародный трудовой подъем, который вынес на своем гребне успехи девятой пятилетки.

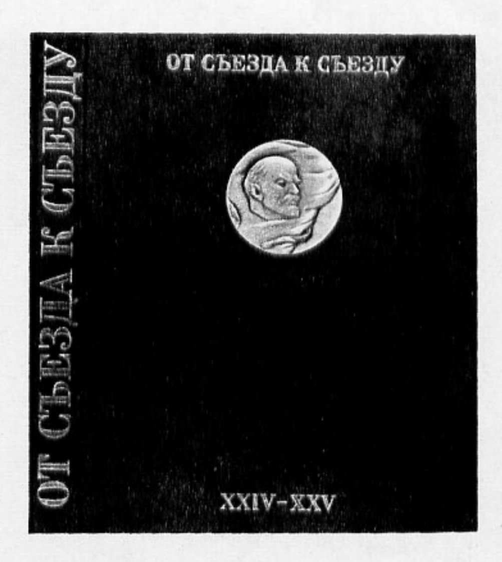
В фотопанорамах отражена многообразная неутомимая работа Коммунистической партии Советского Союза, ее ленинского Центрального Комитета во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым во имя мира и созидания. Выразительные портреты коммунистов — рабочих и хлеборобов, ученых и воинов, строителей и деятелей культуры — образовали коллективный портрет партии.

Фотокнига «От съезда к съезду», запечатлевшая славный путь КПСС, вызывает чувство радости и гордости. Сплав фотополотен с публицистическим словом писателей Николая Тихонова и Анатолия Софронова придает фотокниге особую выразительность. Она — явление в фотопублицистике, во многом определяющее ее магистральный путь в показе того, как претворяются в жизнь решения XXV съезда КПСС в десятой пятилетке. За эту работу Союз журналистов СССР присудил творческому коллективу издательства «Планета» специальную премию 1976 года.

---

* От съезда к съезду. Мир. Созидание. Фотоальбом (составление и текст А. Хоменко, Г. Орловского; вступительные статьи Н. Тихонова, А. Софронова; фотокомпозиция Г. Дмитриева; оформление и макет Ю. Немирова). М., «Планета», 1976.





ВО ИМЯ МИРА

Огромной заботой о светлом будущем человечества пронизана величественная Программа мира, провозглашенная XXIV съездом КПСС.

Годы, прошедшие после съезда, советский народ, наша ленинская партия, ее Центральный Комитет, Политбюро ЦК и лично Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев вместе с нашими друзьями и союзниками целеустремленно и настойчиво боролись за воплощение в жизнь великих и благородных задач, выдвинутых Программой мира.

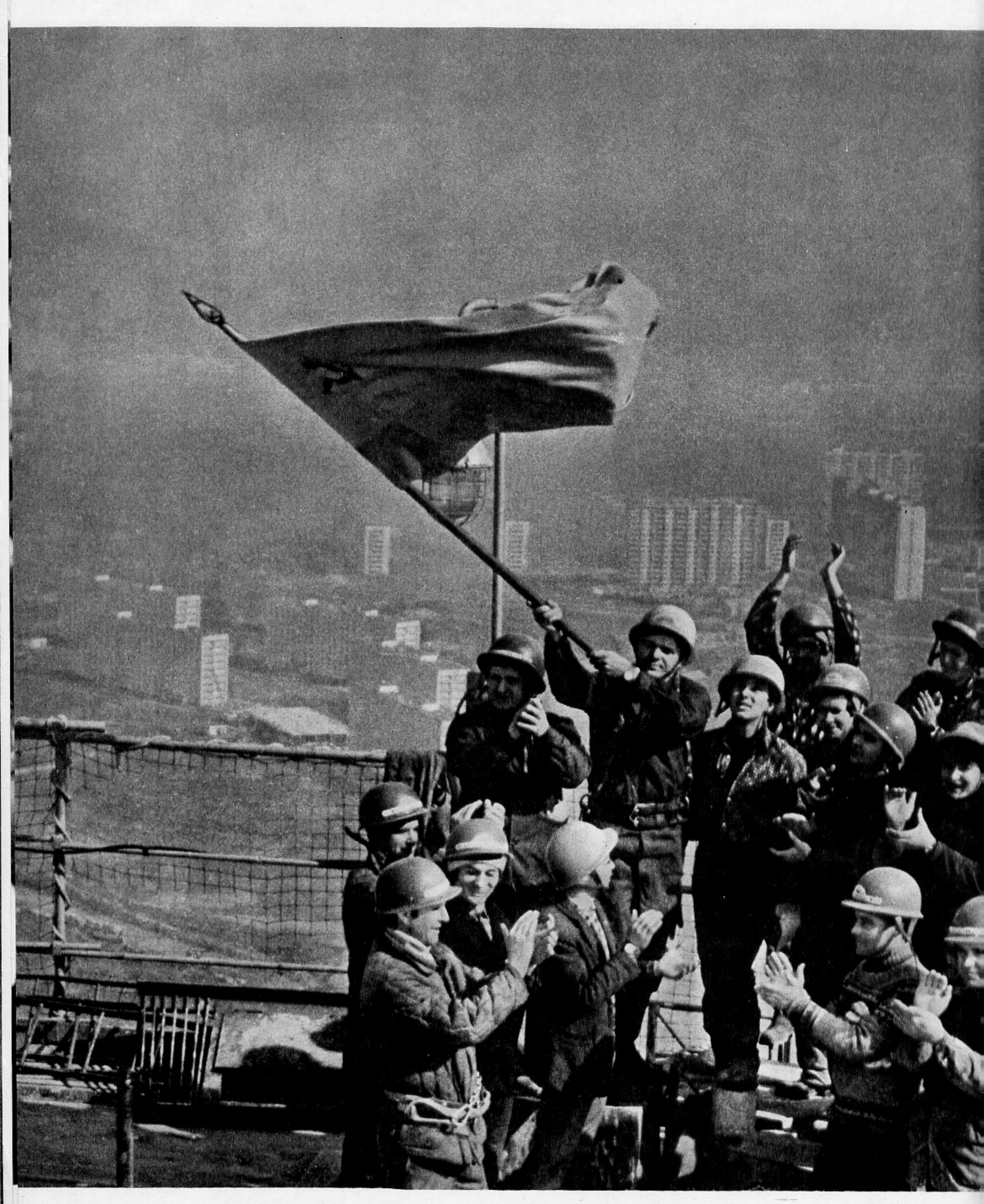
Приветствуя XXV съезд ленинской Коммунистической партии, мы с законной гордостью отмечаем успешное претворение в жизнь Программы мира...

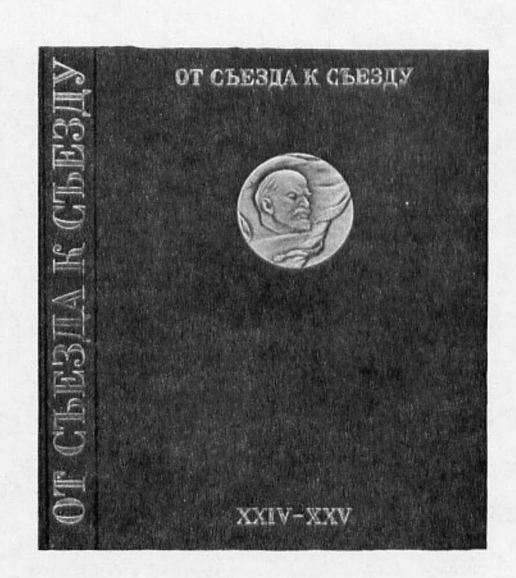
Советский народ радуется достигнутым успехам в борьбе за мир и безопасность народов. Мы не сомневаемся в том, что в энциклопедических словарях, учебниках истории, как и Декрет о мире, почетное место займет и другой исторический документ нашей эпохи — Программа мира.

Время выдвигает новые задачи в борьбе за мир и счастье народов. Товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Борьба за мир продолжается, она не должна знать ни передышек, ни пауз». Да, борьба за мир продолжается.

Николай ТИХОНОВ

Фото
В. МУСАЭЛЬЯНА





ВО ИМЯ СОЗИДАНИЯ

Минувшее Пятилетие наш народ, наша Коммунистическая партия, все коммунисты, все трудящиеся нашей страны жили под знаком выполнения решений XXIV съезда КПСС...
Трудно перечислить названия новых предприятий тяжелой и легкой промышленности, вошедших в строй именно в эти горячие, вдохновенные дни — только крупных заводов, фабрик, электростанций, рудников, шахт, промыслов, транспортных магистралей и других индустриальных объектов сооружено около 2000! Сам этот факт свидетельствует о неизмеримо возросших возможностях экономики нашей страны — экономики развитого социализма, построенного энергией и умом советского народа. Однако великий зодчий коммунистического общества — Коммунистическая партия — зовет нас еще полнее и эффективнее использовать эти возможности, искать каждый день Новое и способствовать его рождению...
И в самых первых рядах в строительстве нового мира идут те, кто никогда не жалел и не жалеет ни жизней своих, ни труда своего, те, кто отдает лучшие порывы души всему человечеству, те, кто видит, уже реально видит, Светлое Будущее нашей планеты. Это коммунисты! Да, коммунисты!

Анатолий СОФРОНОВ

Фото
М. СКУРИХИНОЙ



СИЛА ОБРАЗНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Григорий ОГАНОВ

«Старайтесь зафиксировать события...» Это ленинское указание вспоминается всякий раз, как открываются ставшие у нас традиционными большие фотографические выставки. Каждая из них становится своеобразным стенографическим отчетом о прожитом советским народом отрезке времени, живой историей страны, публицистической летописью эпохи.

Каждый такой отрезок времени неповторим. Каждый день нашей жизни по праву входит в эту героическую летопись великих свершений народа, руководимого ленинской партией. «Буквально на наших глазах мир меняется и меняется в лучшую сторону, — сказал в Отчетном докладе XXV съезду КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев. — Наш народ, наша партия — не пассивные созерцатели этих перемен. Нет, мы — активные их участники. Труд советского народа, строящего коммунизм, деятельность КПСС и Советского государства на международной арене — все это вносит достойный вклад в дело общественного прогресса. И разве можно не гордиться этим. Разве можно не испытывать глубокого удовлетворения силой наших идей, действенностью нашей политики, созидательной энергией нашего народа».

Ощутить эту гордость, это высокое удовлетворение помогает фотопублицистика. И в ленинских словах «зафиксировать события» сформулирована историческая по своему значению задача. Ведь это означает, что должны быть зафиксированными в бесценных кадрах хроникальной фотографии такие события, как штурм Зимнего и победа Первой Конной, как строительство Днепрогэса и пуск Турксиба, ледовая эпопея челюскинцев и триумфальный перелет Чкалова через Северный полюс... Все это было сделано и вместе с фотографической Ленинианой навсегда вошло в золотой фонд советской исторической документалистики.

Да, в ту пору, когда эта задача была впервые поставлена, фоторепортерам приходилось таскать тяжелые камеры с треногами, химикалии и фотоматериалы были на вес золота, а выезд на съемку становился похож на сборы в дальнюю экспедицию. Но словами этими было выражено важнейшее партийное поручение поколениям советских фотожурналистов. И хотя от первых фотографий революционных дней Октября до фотопанорамы поверхности планеты Венера, переданной через миллионы километров на Землю и воспроизведенной всеми газетами мира, пролегает почти шесть десятилетий, хотя неизмеримо изменился за это время облик мира, необыкновенно увеличились, выросли технические и творческие возможности фотографии, все так же важно и все так же трудно «фиксировать события» и делать это ярко, выразительно, впечатляюще.

Впрочем, сама по себе фиксация событий, даже наиболее значительных, наиболее памятных, — не самоцель. Высший смысл этой работы раскрывается в беседе Владимира Ильича с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским, в которой великий вождь поставил перед работниками хроникального (документального) кино и фотографии задачу добиваться такого качества их продукции, чтобы она была не пассивной, протокольной регистрацией фактов, а творчески осмысленным их освоением, была бы «образной публицистикой». Так, еще в ту пору, когда фоторепортаж, фотожурналистика в нашей стране делали свои первые шаги, перед ними были раскрыты увлекательные перспективы, перспективы такого развития, которое выводило их на уровень образного, страстного, партийного искусства. Искусства, обращенного к широким народным массам.

* * *

О высоких критериях и целях, об обусловленной ими требовательности необходимо напоминать всякий раз, когда речь заходит о массовой пропаганде, а именно такова почетная стезя фотожурналистики. И Всесоюзная фотовыставка, посвященная XXV съезду КПСС, красноречиво подтвердила: когда придерживаются этих высоких критериев, когда бескомпромиссная, беспристрастная требовательность становится нормой творческой жизни, тогда достигаются прекрасные результаты. Это в равной мере относится к творчеству каждого взятого в отдельности фотожурналиста и к работе организаторов выставки, тех, кто должен был отобрать снимки, обдумать их компоновку по разделам и стендам экспозиции. Выявив направления и тенденции, организаторы выставки представили творчество мастеров не в приукрашенном ловким отбором виде, а в характерном, типичном для каждого проявлении.

У новой Всесоюзной выставки много любопытных особенностей. Она не столь велика по числу представленных в экспозиции работ, как многие предшествовавшие ей выставки, но впечатление многогранности и многокрасочности жизни, объятой этими работами, вовсе не ослабло, а, наоборот, обрело новую полноту, стало более глубоким, более аргументированным.

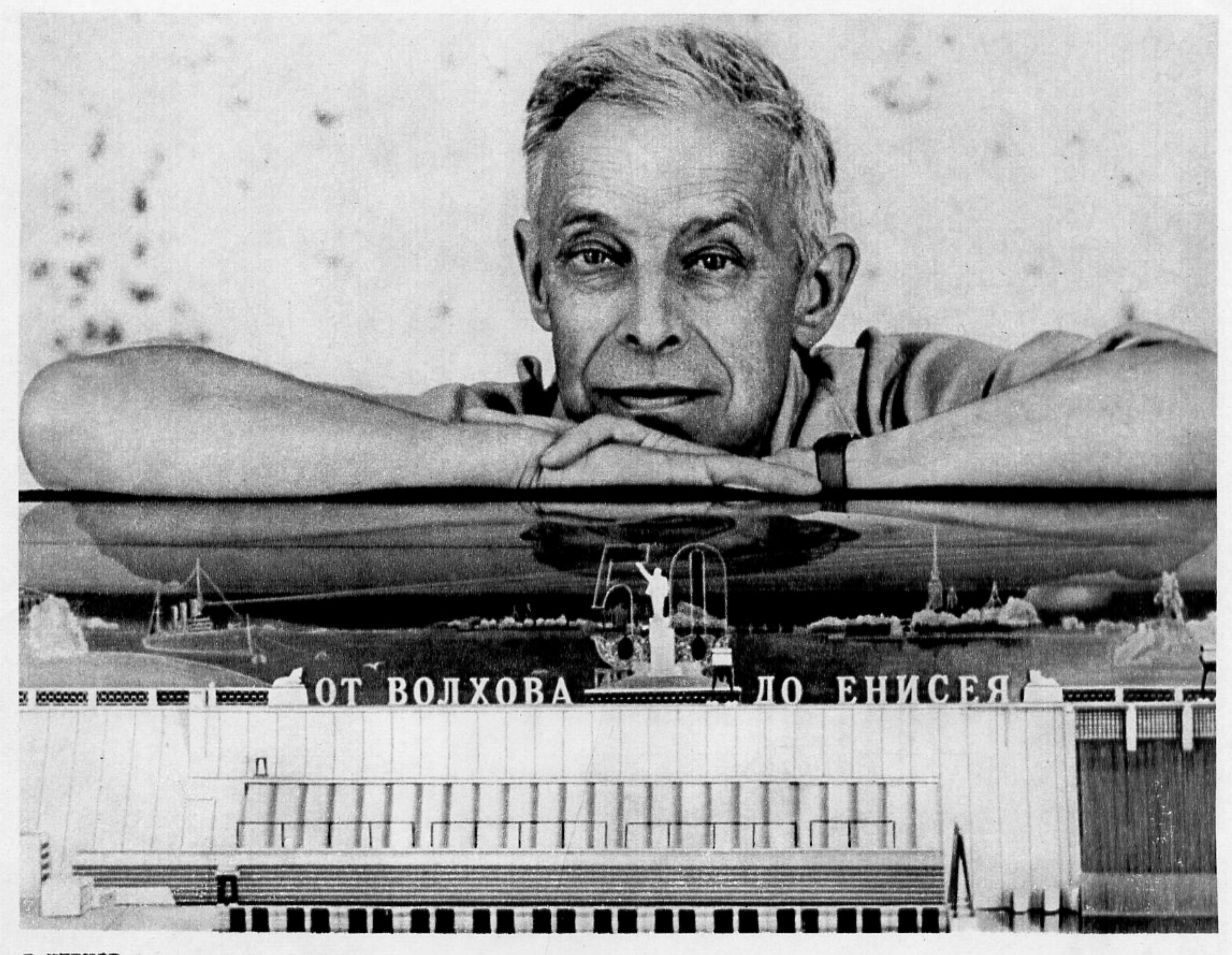
Она не поражает воображения множеством сверхувеличений, более того, даже средний размер снимков-экспонатов здесь меньше, чем бывает обычно на выставках такого масштаба, но это отнюдь не сказывается на силе воздействия, а лишь свидетельствует о понимании простой истины: не размеры определяют идейно-художественный эффект фотографического произведения, как, впрочем, и всякого иного.

Но главное, пожалуй, заключается в том, что эта выставка, ярко рассказав о нашей нови, о героике пятилетки, прожитой советским народом в период между двумя партийными съездами, о главных событиях в жизни страны, в то же время раздвигает временные рамки, позволяя сопрягать многое, показанное на снимках, с нашей историей, с нашим прошлым, пережитым, а в чем-то и заглянуть в день грядущий. И достигается это не простым сопоставлением сегодняшней хроники с документальными фотографиями прошедших десятилетий (прием этот сам по себе позволяет добиться немалых публицистических результатов и не раз с успехом применялся на обзорных выставках) и не демонстрацией интереснейших экспериментальных находок стремительно развивающейся фотографической техники, а прежде всего способностью экспозиции в целом и особенно в важнейших, ключевых своих частях возбудить ряд сложных ассоциаций, заставить задуматься о жизни, о героике, о человеческом характере и человеческой судьбе.

Эти раздумья (если они возникают у зрителя, то это и есть лучшее свидетельство удачного, достигшего цели воплощения замысла) с особой силой овладевают вами, когда объектив талантливо фиксирует явления, подлинный масштаб и смысл которых выходит далеко за пределы сиюминутности, когда за сюжетной и временной конкретностью данного снимка встают глубокие обобщения и высокий пафос. Именно таковы работы М. Альперта, Г. Зельмы, Г. Копосова, В. Малышева, В. Тарасевича, А. Бочинина, А. Суткуса, А. Лиепиньша и многих других заслуженных и молодых мастеров фоторепортажа.

Вот внешне простые, сделанные без каких-либо ухищрений в композиции, свете, ракурсах, снимки Г. Зельмы и В. Тарасевича «Семья старого Таджибая», В. Богданова «Знатный чабан из Бурятии Н. Тогмитова с сыновьями», или снимок Р. Ашурова «Герой Социалистического Труда Назарали Ниязов», или «Внучек вернулся» — работа ереванских фотокорреспондентов Р. Акопяна и Г. Багдасаряна («СФ», 1975, № 7). Но, вглядываясь в них, вы не можете одновременно не думать о том поразительном повороте в судьбе целых народов, который произвела революция, о звездном пути истории, который пролег между бедной кибиткой кочевника, полуразвалившимся дувалом с их нищетой, рабством, страхом и золотой звездой Героя.

Как отечески нежен и наставнически строг старик-механизатор Назарали, а простой его жест — вытянутая рука — будто благословляет девушку-водителя на смелое движение по великому полю жизни...



В. ЧЕРНОВ
Лауреат Ленинской премии,
автор проекта Красноярской ГЭС Н. В. Хлебников

С какой, надо полагать, гордостью, с каким мальчишеским удовольствием смотрят на золотую звезду на груди у матери сыновья Н. Тогмитовой и как — это мы чувствуем въявь — хотят они быть похожими на нее, такими же собранными, увлеченными делом, такими же сильными...

А как много говорит нашему сердцу удивительно радостная встреча — старая, высохшая бабушка и молодой военный моряк, ее любимый, ненаглядный внук. Так обычный, чуть ли не рядовой по меркам нынешнего дня сюжет обретает патетическое звучание, но это не происходит само собой: нужно, чтобы автор снимка хорошо понимал, как бы предчувствовал все богатство ассоциаций, которые должны возникнуть у зрителя, и сумел выразить это предчувствие в кадре.

Вы переходите от стенда к стенду, вы будто путешествуете по необъятной нашей стране, переносясь из суровых заполярных просторов в раскаленные пески среднеазиатских пустынь, из пылающего нестерпимым жаром мартеновского цеха в строгий и прекрасный мир классического танца, из торжественной и скорбной минуты молчания у Вечного огня в нежную лирическую сказку родных берез и ромашек. Меняются широты и меридианы, меняются времена года и настроения, меняется и строй ассоциаций, то возвращающих вас к недавнему прошлому, то устремляющих вашу мысль в день завтрашний. Это увлекательное и поучительное путешествие.

Вот стенд, посвященный строительству Байкало-Амурской магистрали. Здесь помещены снимки самых разных мастеров и фотолюбителей: В. Ахломова, Н. Васильева, Н. Меньшикова, А. Маршани, Г. Розова, Я. Рюмкина, В. Семина, И. Сапожкова, Б. Хасянова и других. У каждого — свои пристрастия, свой стиль, свой почерк. Их, таких разных, объединил адрес, объединила тема, а вернее, заинтересованное, взволнованное отношение к ней. Мы многое видим, о многом узнаем на этом стенде. Тайга в иллюминаторе вертолета, первая нитка железнодорожного пути, пролегшего в мерзлой и топкой земле, причудливый извив реки и скалы, сквозь которые пробивается караван стальных машин, свадьба молодых строителей и первенец БАМа, пользующийся всеобщим вниманием, медведь, лакомящийся таежной ягодой, — все это будни великой стройки, где героический эпос становится живой действительностью, содержанием повседневной жизни. Смело соединив снимки разных фотожурналистов, организаторы выставки создали коллективный фотоочерк, «коллективный портрет» молодых патриотов — строителей БАМа. И он стал достоверным и разносторонним рассказом «о времени и о себе». И о будущем. И о завтрашнем дне, который созидают эти молодые, задорные, неугомонные люди.

Совсем в иной тональности решают свой фотоочерк «Коммунисты Самотлора» Л. Устинов и А. Лобов («СФ», 1976, № 1). На первый взгляд здесь много общего со стендом о БАМе; это тоже рассказ о стройке, о людях-первооткрывателях, о стойкости и мужестве, об авангардной роли коммунистов. Но если там язык снимков — репортажная проза, максимально естественная разговорная речь, то здесь — мужественная поэзия, здесь «слово» положено на музыку, и это особенно явственно в нескольких цветных снимках с их напряженной, тревожной цветовой гаммой. Если на стенде БАМа пестрая мозаика





В. АХЛОМОВ
БАМ. На участке
Лена—Таюра

Р. АШУРОВ
Герой
Социалистического
Труда Назарали
Ниязов

В. БОГДАНОВ
Знатный чабан
из Бурятии
Н. Тогмитова
с сыновьями

будничных фрагментов труда и быта постепенно складывалась в повествование-образ, то здесь каждый снимок — обобщение, каждый кадр сам по себе — образ, символ, метафора.
Серия В. Тарасевича «У истоков жизни», посвященная людям науки, привлекает уже не столько поэтизацией интеллектуального труда, напряженного научного поиска (такая поэтизация, часто очень поверхностная, становится уже обидным штампом), сколько точным и зорким анализом состояния, характера. Лица и руки на всех трех снимках серии (а именно на них концентрирует мастер наше внимание) удивительно выразительны, можно сказать, даже красноречивы.
Выразительность эта достигается не вмешательством репортера, не акцентами на внешнем, эффектном, а тем как раз, что из кадра «убрано» все лишнее; и не «научные аксессуары», а человек, его мысль, его дело оказываются в фокусе зрительского внимания. Подлинный психологизм, вторжение в самый смысл творческого напряжения, в процесс познания глубочайших тайн видимого и невидимого мира давно привлекает В. Тарасевича, и серия достойно продолжает эту линию.
Столь же аналитична работа Макса Альперта «Хирург Николай Амосов» — фотоочерк о знаменитом ученом-хирурге («СФ», 1974, № 1). Здесь мне тоже кажется уместным сравнение с музыкой. Отдельные снимки серии-сюиты звучат по-разному, отчетлива смена настроений, темпов, тональностей. Они передают сложную гамму чувств: изнурительность напряжения всех сил в момент операции, могучую волю, готовность к смелому и ответственному решению, высокий гуманизм такой ответственности. Работа эта очень остра, эмоциональна, она прямо вызывает зрителя на сопереживание. Видимо, в герое фотоочерка для М. Альперта сконцентрировались главные нравственные и интеллектуальные качества современного советского ученого, способного к полной самоотдаче, к подвигу. А это потребовало особой силы выражения, драматизма, патетики.
Вообще способность вызвать зрителя на сопереживание, возбудить в нем высокий строй души, заставить мыслить широко и ассоциативно — одно из важнейших свойств лучших образцов реалистического искусства фотографии. И это доступно не только художественным фотографическим шедеврам, но и вполне документальному фоторепортажу. Впрочем, это утверждение вызывает до сих пор немалые споры. Вопрос ставится так: могут ли моментальный снимок, документальный репортаж обеспечить ту степень обобщения, достичь той выразительности, той силы типизации, которые обязательны для настоящего искусства? Разве не является все это органически присущим лишь таким произведениям, которые создаются обдуманно, взвешенно, в условиях, поддающихся контролю и даже организаторской воле автора?
Здесь не место вдаваться в теоретические глубины этой проблемы. Я обращу внимание лишь на то, что фотографическая практика весомо, зримо участвует в этом споре и с каждым годом приносит все больше доказательств, утверждающих оптимистическую точку зрения. Репортаж, конечно, — это не щелканье затвором в тот или иной наиболее подходящий момент и не вольный полет фантазии, это результат сложного выбора, составными элементами которого являются не только (и не столько) «случай», «везение», не только сама тема, само направление поиска, но и социальный, политический и эстетический опыт фотожурналиста, его мировоззрение, его нравственность, его позиция. В сочетании с обязательным профессионализмом, с умением видеть, с талантом они и создают те условия, которые всякий раз четко и недвусмысленно определяют, что снимать и как снимать.
Вот почему такой активный, благодарный отклик у зрителя получают документальные репортажные фотографии, запечатлевшие памятные события майских дней 1975 года, когда вся страна отмечала 30-летие Победы в Великой Отечественной войне, серия фотокорреспондента ТАСС В. Мусаэльяна «Новороссийская слава» и его же прекрасный портрет товарища Л. И. Брежнева, многие другие снимки.
Очень убедительно свидетельствуют об этом многочисленные записи в традиционной книге отзывов, восторженные и исполненные глубокого понимания фотоискусства, заботы о его развитии. Многие из этих записей принадлежат делегатам XXV съезда партии, иностранным гостям. Обращает на себя внимание обилие просьб — не расформировывать выставку, а показать ее в других городах страны. Потребность в этом очень велика, и было бы полезно не только прислушаться к такого рода прось-

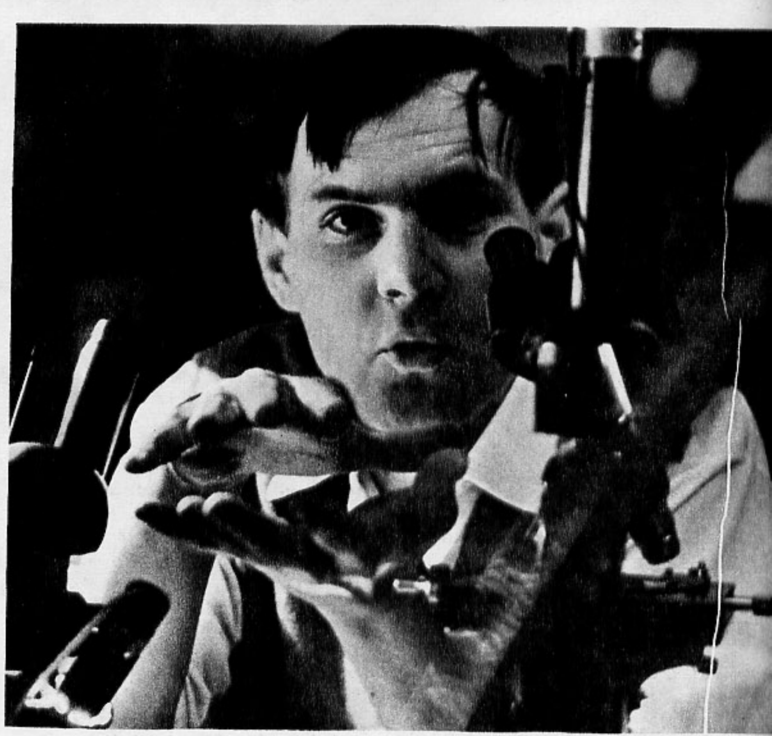


бам, но и сделать правилом продление жизни наиболее значительных фотовыставок.

* * *

Хотелось бы сказать более подробно о некоторых особенностях экспозиции. Строгий и в то же время благожелательный отбор, как мы уже отмечали, представил творчество наших фотожурналистов наиболее естественным, не «поднятым на котурны» образом. Чувствуется, что в данном случае не было погони за «шедеврами», вернее, иными — более строгими и содержательными были критерии этого отбора. Очень умно скомпонованы стенды, и эта компоновка позволяет подчеркнуть, усилить достоинства многих представленных работ. К примеру, три снимка А. Ковтуна, посвященные замечательному писателю, кинематографисту, актеру Василию Шукшину, помещены вразброс вместе с тонкими, лирическими пейзажными снимками других мастеров. И этот простой, ненавязчивый прием многое прибавляет к достоинствам фотографий Ковтуна, точно отвечая внутренней сущности темы, наполняя ее глубиной искреннего чувства.

Мы уже рассказывали о стенде, посвященном строительству Байкало-Амурской магистрали, где разрозненные фотографии соединились в единое, волнующее повествование о жизни переднего края пятилетки. Столь же смело, оригинально решен раздел сельского хозяйства. Уже первый, «вводный» стенд дает яркий публицистический импульс восприятию темы: среди великолепных портретов передовых людей современного советского села — доярок и селекционеров, чабанов и механизаторов — помещены три поэтичных символических снимка: руки,





В. ИСАЧКИН
Утро в Смоленске

В. ТАРАСЕВИЧ
Из очерка
«У истоков жизни»

А. ЛИЕПИНЬШ
Механизатор Д. Кожанов

протянувшиеся к только что зазеленевшему нежному ростку; руки, бережно перебирающие золотые зерна пшеницы; руки, оберегающие новорожденного беззащитного ягненка. Натруженные, в мозолях, добрые, ласковые руки человека-творца. Эти снимки задают тон всей экспозиции по теме сельского хозяйства, дающей представление о мощи и размахе индустриализованного сельскохозяйственного производства, и о красоте родной природы, и о радости нелегкого труда земледельца или животновода.

По-новому отнеслись организаторы выставки и к цветным фотографиям. Они не концентрируются на отдельных стендах и в результате не выглядят чем-то экзотическим, а умело «вкрапливаются» в общую экспозицию; цвет приобретает особую выразительность, работая вместе со снимками черно-белыми, и этим достигается дополнительный эффект, увеличивающий впечатляющую силу фотографий. Заметно улучшилось само качество цветных снимков, разнообразнее и осмысленнее стало использование цвета как содержательного компонента снимка.

Увлечение цветом, упование на его возможности, пожалуй, скорее, чем в черно-белой фотографии, могут обернуться формалистической игрой. Хорошо, что эта прилипчивая болезнь (отголоски ее есть все же и на этой выставке) успешно преодолевается в работах советских фотожурналистов, фотохудожников. Образ, характер, настроение — вот главное в чудесных цветных портретах В. Малышева, пейзажах Я. Гайлитиса (Вильнюс, Тракай, стройки), Н. Драчинского, Г. Копосова («Запсиб» и «Шантарские острова»), А. Стрелецкого, В. Чистякова, больших сериях В. Гиппенрейтера («Рождение вулкана») и В. Сакка («Преодоление»). Восхищение вызывают точно отвечающие замыслу, тончайшие по колориту, подлинно музыкальные работы О. Макарова («Осенняя песня») и Л. Носова («Краски танца»). Примечательна запись в книге отзывов, сравнивающая лирику пейзажей О. Макарова с поэтикой замечательного советского стихотворца Н. Заболоцкого...

И вот еще о чем следует сказать. Выставка не замыкается сама на себе, не кичится элитарной обособленностью избранного. Она не чурается фотожурналистской повседневности, рабочих буден фоторепортажа. Газета с ее беспокойной жизнью, книгоиздание (на выставке показаны прекрасные новые фотоальбомы, фотокниги, все чаще появляющиеся на книжных прилавках, особенно после обретения издательством «Планета» уверенных темпов работы), служба фотоинформации в действии, научно-исследовательская работа, в частности в увлекательнейшей области голографической фотографии... Все это допущено на выставку, и от этого она воспринимается не как академическое собрание привилегированных экспонатов, а как живой организм, не перестающий ни на день, ни на час функционировать, взаимодействовать с жизнью.

В дни работы XXV съезда КПСС все его события немедленно возникали в свежих отпечатках на стендах выставки, и сейчас это уже целая самостоятельная экспозиция, органически взаимодействующая со всей выставкой, со всем громадьем наших дел и свершений, зафиксированная камерами фотожурналистов. И вполне законо-

Окончание см. на стр. 46.

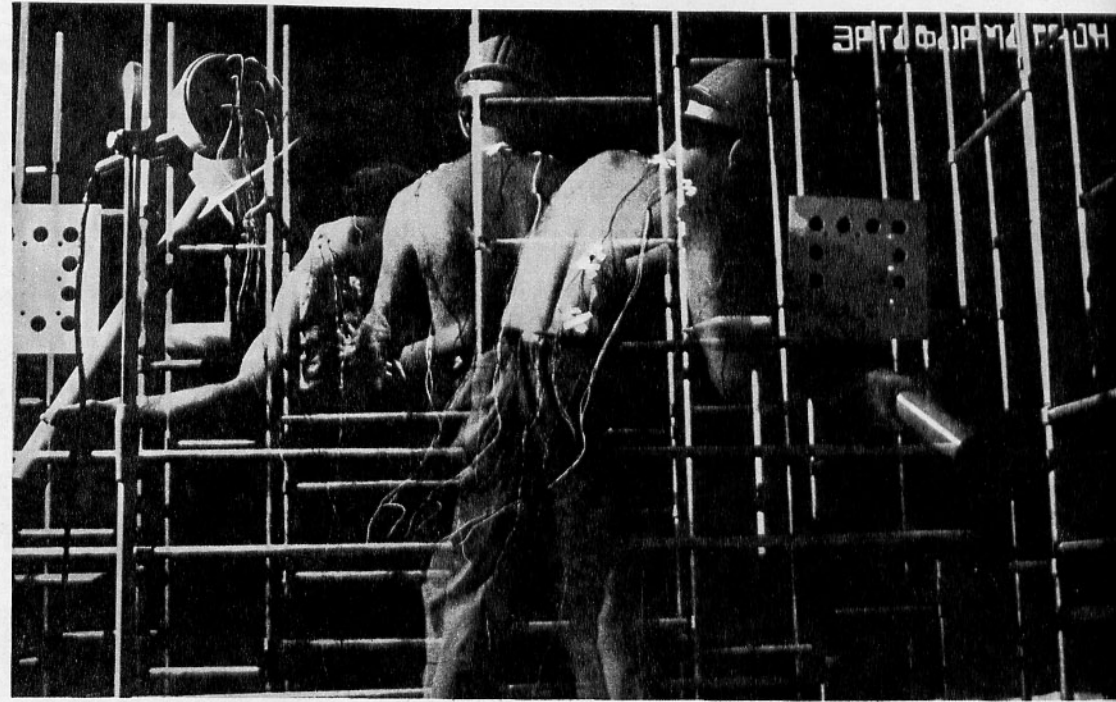
ИНТЕРВЬЮ С АВТОРОМ

Среди множества проблем, рожденных научно-технической революцией, важное место занимает проблема взаимоотношений человека и современной техники. Новейшие технические приспособления — электронные машины, сверхчувствительные приборы, компьютеры помогают сегодня человеку в решении сложнейших технических, экономических и народнохозяйственных задач. Но управление этими машинами становится день ото дня все более сложным. При выполнении трудовых операций человеком основная нагрузка ложится не на его мускульные усилия, а на психические процессы восприятия, запоминания, мышления.

В условиях автоматизации производства учет так называемого «человеческого фактора» приобрел решающее значение. Недаром ученые многих стран мира называют проблему «человек — машина» проблемой номер один. Все это обусловило возникновение новых направлений исследований — эргономики и инженерной психологии. Данные этих наук имеют существенное значение для совершенствования новой техники.

Эргономика, ее задачи и возможности — тема очерка фотокорреспондента агентства печати «Новости» А. Маршани. Наш корреспондент встретился с автором и попросил его рассказать о своей работе.

Фото Александра МАРШАНИ (АПН)

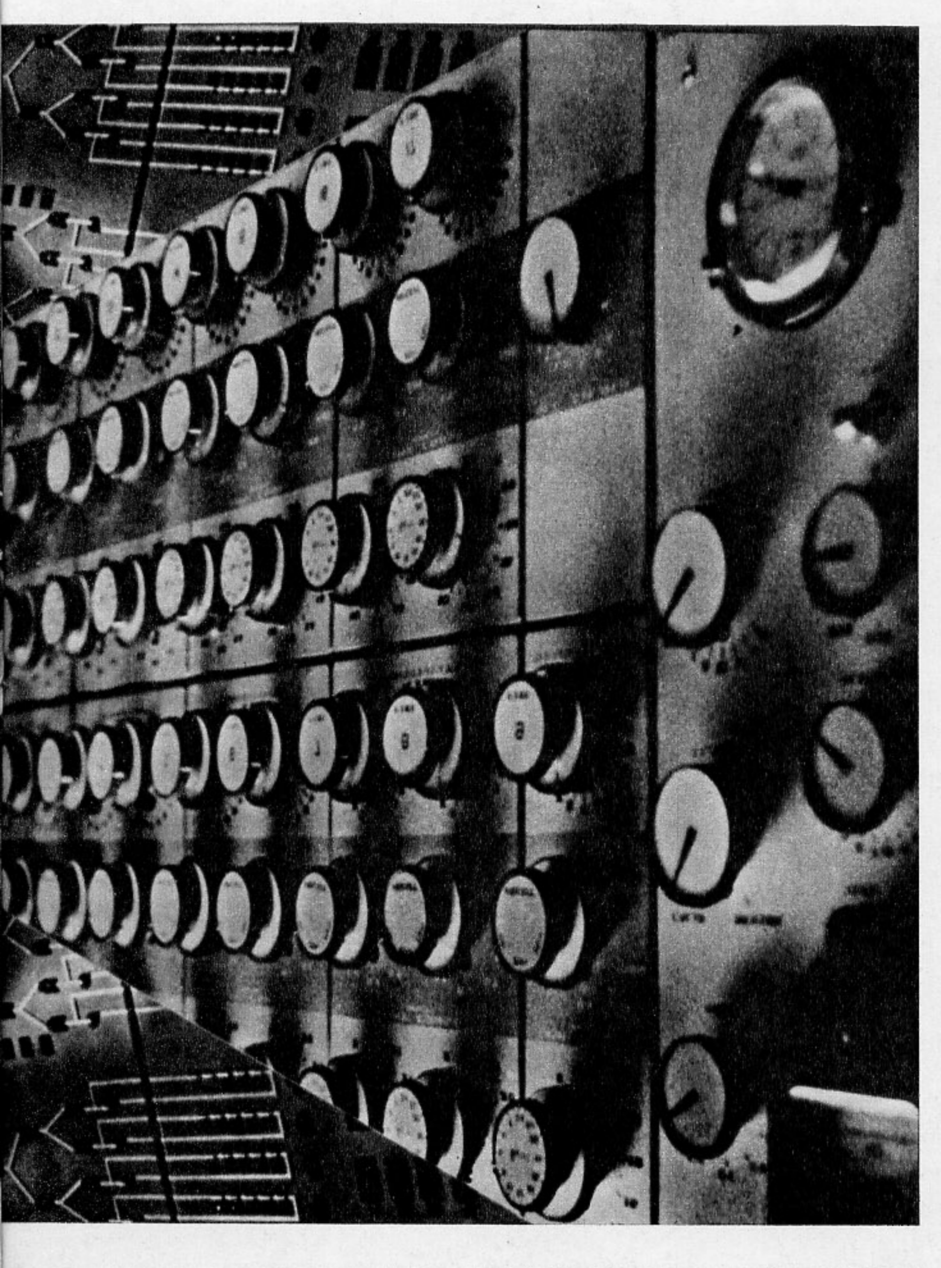


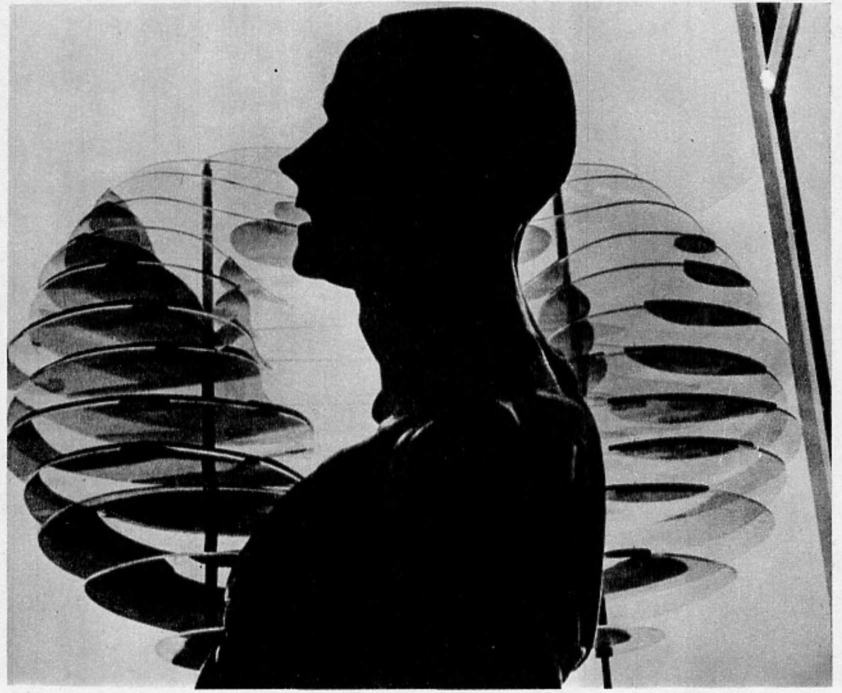
Человек смотрит на мир техники глазами новой науки — эргономики

Станок, создаваемый с учетом требований эргономики

Прозрачная модель зон различной комфортности работы рук

ЭРГОНОМИКА — НАУКА XX ВЕКА





— *С чего начинался для вас этот очерк?*

— Работа над темой складывалась не совсем обычно. Получив задание, прежде всего решил побывать во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики. Именно там сейчас ведутся большие исследования в области эргономики. То, с чем пришлось столкнуться на месте, изрядно меня озадачило. Бродил по коридорам института, заглядывал в лаборатории, конструкторские бюро и... все чаще спрашивал себя: что же здесь снимать? Ряды чертежных столов-кульманов, графики, диаграммы, осциллограммы, разнообразнейшие приборы и датчики? Нет, на таком «нефотогеничном» материале очерк не получится. В каком же ключе его делать? Ясно было одно: решать тему без предварительного осмысления, что называется, «с налету», нельзя. Невозможно сразу снимать в надежде, что из отснятых кадров впоследствии что-нибудь да сложится. Тема требовала особой творческой интерпретации, протоколирование событий было явно несовместимо с самой идеей очерка.

На помощь пришли книги, научные статьи, беседы со специалистами. Постепенно постигая существо вопроса, я составил четкий кадроплан фотоочерка, решив построить его всего лишь на восьми снимках.

— *Диктовала ли такая заданность более трудные, чем обычно, условия съемки?*

— Отнюдь нет. Наоборот, тщательная предварительная подготовка помогла мне избежать многословия, дала возможность предельно сконцентрировать материал, сделать очерк более лаконичным, но доступным пониманию широкого круга зрителей.

— *Какой же принцип лег в основу построения очерка?*

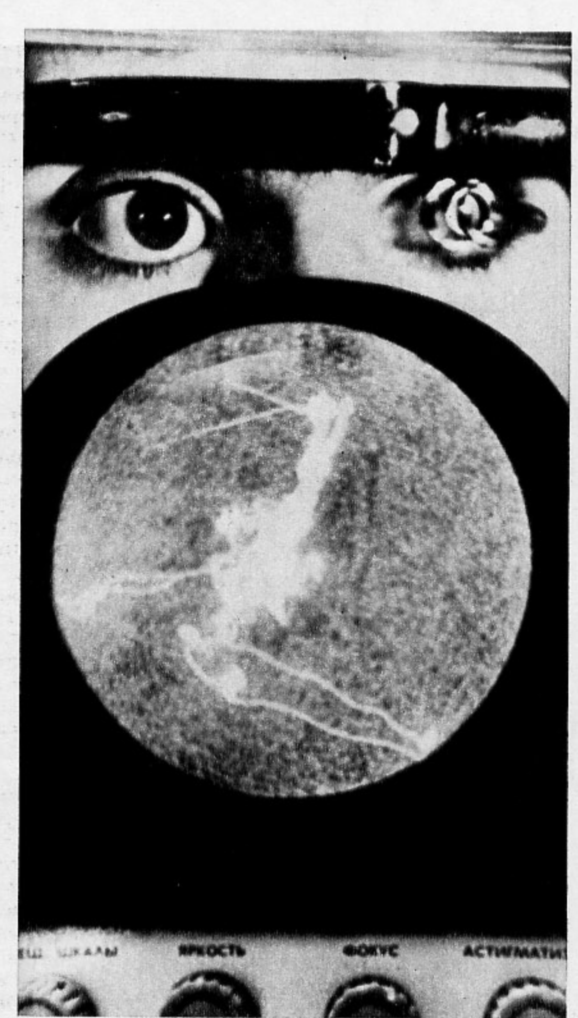
— Рассказ о научном эксперименте и его результатах можно строить поразному. Мне казалось, что надо выделить один основной аспект темы. Такой поворот не даст «утонуть» в обилии материала.

Прежде всего хотелось рассказать, что же такое эргономика, наглядно охарактеризовать эту науку, решающую проблему «человек—машина». Были задуманы два главных смысловых кадра. Они-то и должны были послужить своеобразным стержнем темы. Одним из них очерк начинался — я назвал этот кадр «Человек в мире машин». Другой как бы логически завершал тему: это кадр-символ — «Человек — хозяин машины». Однако в изобразительном решении этих кадров как раз и встретились наибольшие трудности.

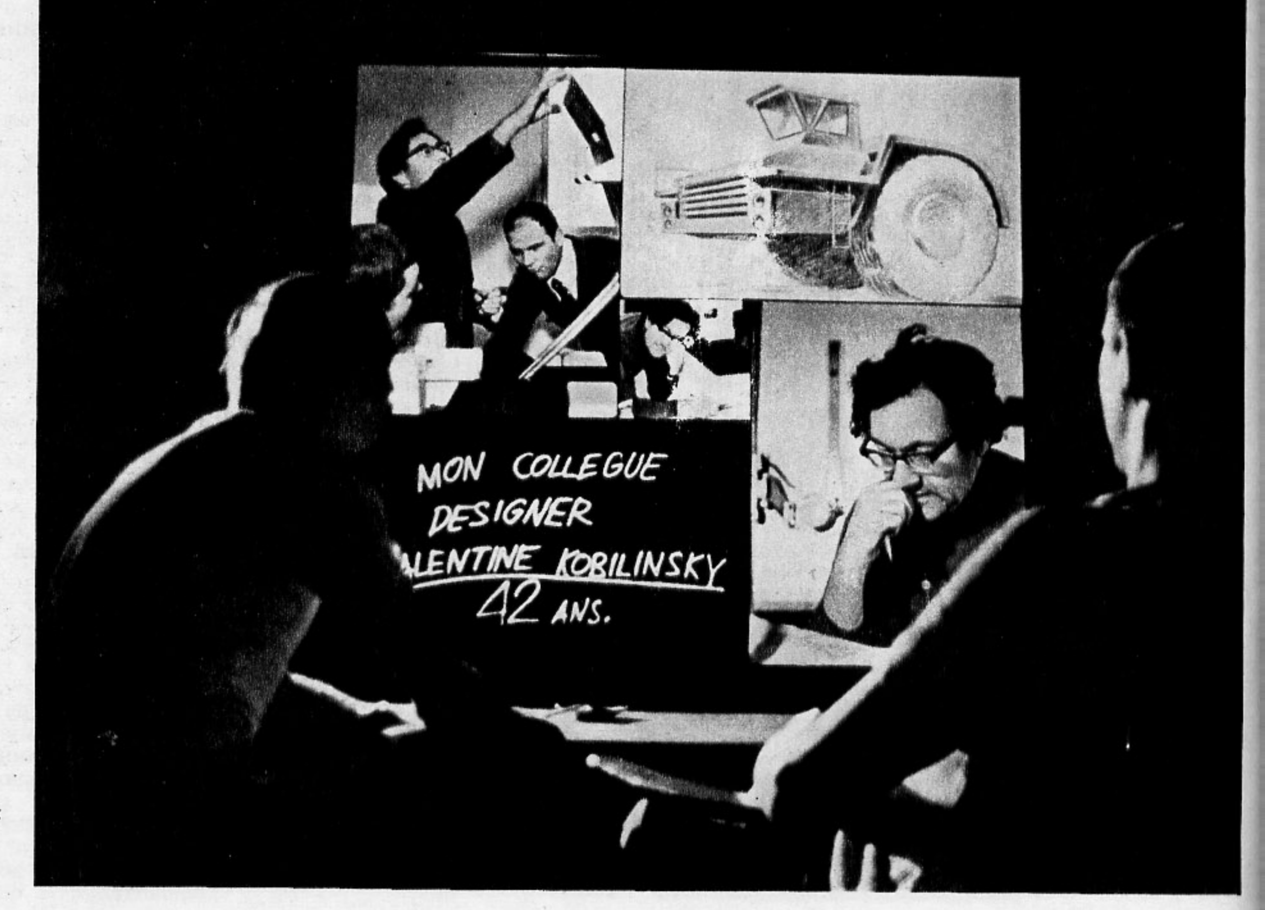
— *Какие именно?*

— Долго не мог найти соответственно выразительную форму для воплоще-







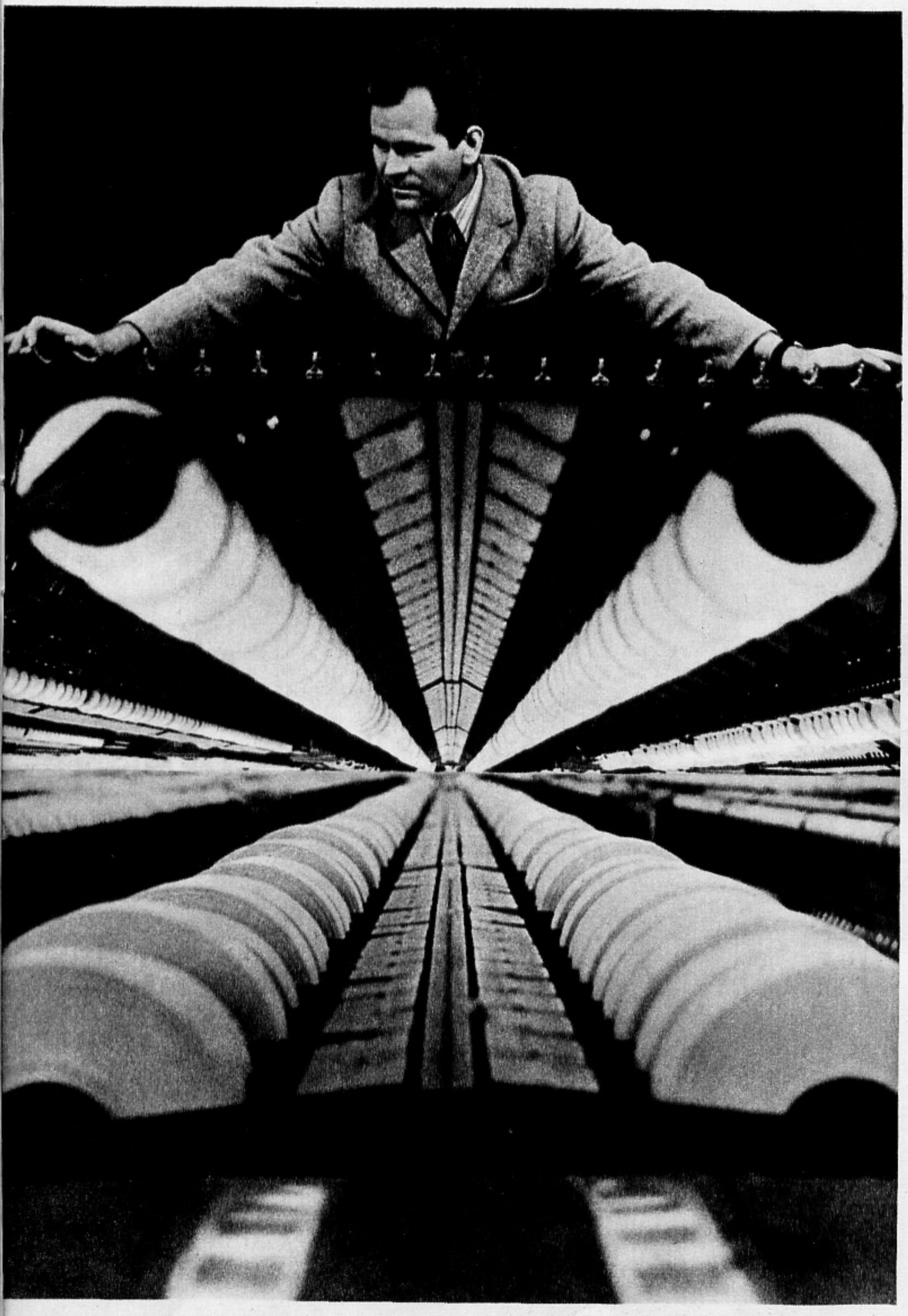


Электроокулограмма помогает понять законы восприятия визуальных образов (два снимка)

В светозвуко-изолированной камере идут исследования

Дизайнеры за работой

Человек — хозяин машины



ния своего замысла. Что лучше показать: пульт счетной машины, склонившуюся над ним фигуру оператора или кабину современного пассажирского лайнера? И то и другое может дать представление лишь о части проблемы «человек — машина», проблемы, которая сама по себе гораздо шире, многограннее: море техники, в котором должен четко ориентироваться человек.

Решил прибегнуть к монтажу. Снял крупным планом глаза человека, отдельно — целый арсенал всевозможных приборов. Смонтировав оба кадра, добился, на мой взгляд, необходимой информационной нагрузки снимка. Аналогично сделан и последний кадр очерка. Человек — подлинный хозяин машины — стоит, широко раскинув руки, опираясь на приборную панель; внизу — символический образ машины, может быть, уже недалекого будущего.

Использовал монтаж и для передачи результатов исследований, проводимых с помощью электроокулограммы.

В лаборатории за массивной дверью светозвукоизолированной камеры проходят исследования. Запись биотоков мозга позволяет судить о работоспособности и выносливости испытуемого. На лентах энцефалограммы отражаются мгновения внешне видимых эмоциональных реакций человека: растерянности, усталости, тревоги. И сколько бы человек ни уверял, что ускоренный темп работы его вполне устраивает, объективные показатели биотоков мозга покажут экспериментатору непригодность заданного темпа.

Можно ли в одном кадре передать все это? Снял крупным планом глаз человека, датчик, общий план камеры, где проходит эксперимент. Но как более лаконично показать его результат? Можно, конечно, сфотографировать осциллограмму, но тогда не будет связи с двумя предыдущими кадрами. Снова обратился к монтажу. Снимок с экрана осциллографа с вычерченным на нем электронным зайчиком наложил на изображение глаз человека. Привлекающий внимание кадр передает, на мой взгляд, суть эксперимента.

— Правомерно ли было использование в очерке монтажа, приема, в общем, специфического?

—В данном случае, безусловно. Монтаж позволил предельно локализовать тему, в доступной форме рассказать о том, что такое наука эргономика. Это, просмотрев готовый очерк, подтвердил и академик А. Леонтьев — крупный советский специалист в области эргономики.

— А как сделаны другие кадры очерка?

— Решение проблемы «человек — машина» весьма сложно. Оно требует объединенных усилий и тех, кто конструирует и эксплуатирует машины, и тех, кто изучает человека. Поэтому, работая над темой, я сделал два кадра, в которых попробовал найти воплощение данного аспекта. На первом изображена модель нового станка, создаваемого с учетом требований эргономики. Я сфотографировал один из этапов пространственного моделирования: испытатель совершает все те движения, принимает все те позы, которые будет делать рабочий. Одновременно сложнейшие приборы следят за экспериментом, исследуют функциональное состояние человека. В результате выбирается такое расположение частей станка, при котором утомление человека будет минимальным, а производительность труда максимальной.

На втором кадре — прозрачная модель зон различной комфортности работы рук — «зон достигаемости», которую я решил сопоставить с анатомической моделью человека. Кадр говорит о том, как с помощью исследований функциональной деятельности человека решается важная задача — определение зон максимального удобства для работающего.

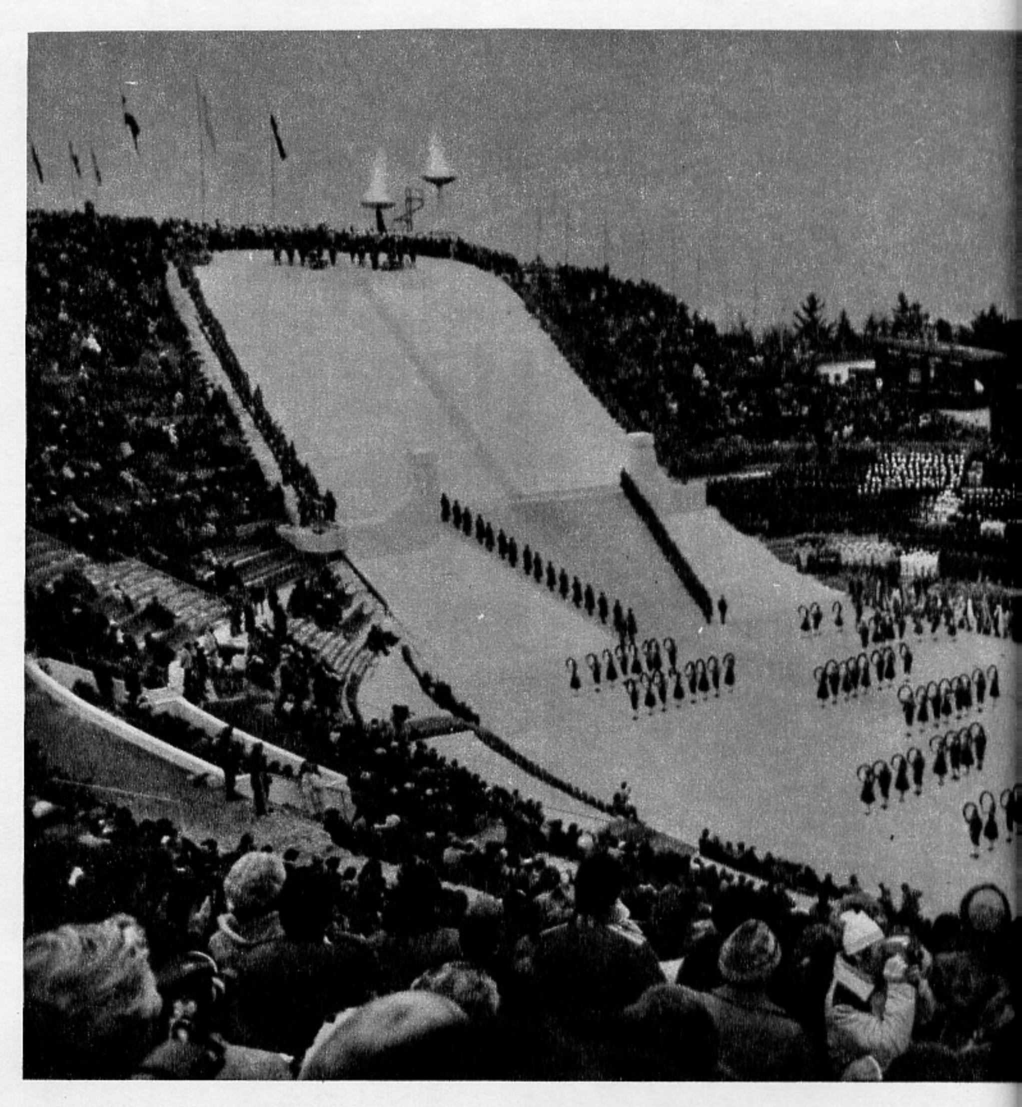
«Дизайнеры рассказывают о себе средствами дизайна» — так можно было бы назвать предпоследний кадр моего фотоочерка. Ведущий дизайнер Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, автор оригинальных форм мощных грузовых автомобилей «БелАЗ» Валентин Кобылинский вместе с группой конструкторов работает над решением очередной задачи.

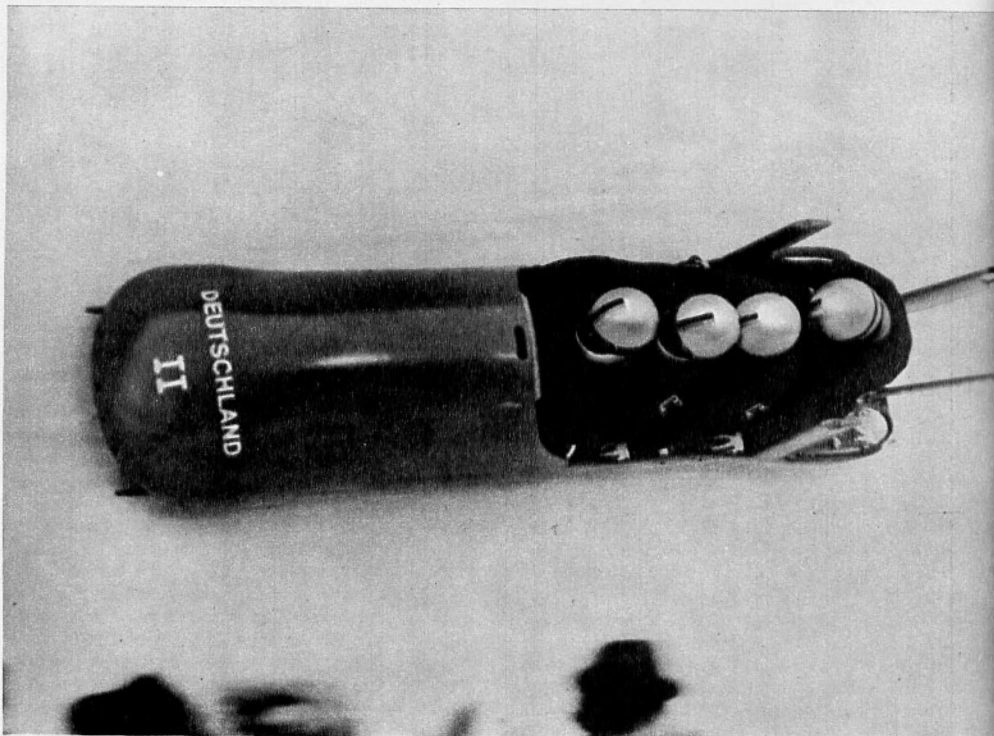
Цель эргономики — как она рисуется в перспективе — содействовать гуманизации человеческой жизни, что немыслимо без опоры на всю систему знаний о человеке. Это я и старался по мере сил показать в своем фотоочерке.

Вел интервью
Вл. ШИТОВ

ФОТОРЕПОРТЕР НА БЕЛОЙ ОЛИМПИАДЕ

Фотокорреспондент журнала «Физкультура и спорт» М. Баташов с группой своих коллег побывал на зимних Олимпийских играх в Инсбруке. Наш корреспондент встретился с М. Баташовым и попросил его рассказать о специфике работы фоторепортера на Олимпиаде.





Вначале хочу сказать несколько слов о тех нагрузках, которые испытывает фотожурналист, снимающий современные Олимпийские игры.
Представьте на минуту, что вас разбудили в 6 часов утра, дали легкий, почти невесомый завтрак, а затем, повесив на шею «кирпич» (примерный вес современного фотоаппарата) и на плечо сумку с оптикой и другими камерами (общий вес которых около 10 кг), «вытолкнули» на трассу Олимпиады!..
Однако это только начало. Дальше — сложнее: перед вами встает ряд вопросов: куда сегодня поехать? Кого снимать? Ведь соревнования начинаются рано утром и с небольшими интервалами идут до позднего вечера, причем сразу по нескольким видам спорта. Но вот решение принято, отправляешься на место, и тут-то начинаются ежедневные, отнимающие много сил и времени поиски наиболее подходящей точки съемки. В Инсбруке не были заранее определены и подготовлены специальные места для фотожурналистов, как это, скажем, было сделано на Олимпиаде, проходившей в Мюнхене. Поэтому успех съемки зависел главным образом от находчивости фоторепортера, от его умения приспосабливаться к самым неблагоприятным условиям работы. Порой приходилось прилагать неимоверные усилия, чтобы пробиться через толпу болельщиков к барьеру спортивной арены. Да и там, сжатый, стиснутый со всех сторон, ты мог видеть лишь малую часть происходящего — все остальное оставалось за чьими-то плечами, головами, меховыми шапками.
А сколько волнений доставляла фоторепортерам съемка лыжных состязаний! Вся многокилометровая дистанция с двух сторон была оцеплена канатами, стеной стояли зрители.

А. ВОЧИНИН
Момент торжественного открытия Олимпийских игр в Инсбруке

М. БАТАШОВ
Бобслей — четверка из ФРГ, бронзовые призеры Олимпиады

Прыжок с 90-метрового трамплина





Трасса состязаний проходила по сильно пересеченной местности, и поэтому найти точку, с которой достаточно далеко просматривалась лыжня, было практически невозможно. Пока настроишься, определишь, кто из спортсменов проходит дистанцию — и потерян тот единственный, уже неповторимый момент, когда можно сделать удачный кадр. Ведь спортсмен находится в поле зрения объектива фотоаппарата считанные секунды. Попробуй тут сними и на обычную пленку, и на цветную, да еще сумей сделать не один кадр!

Так я снимал нашего олимпийского чемпиона в спринтерской мужской лыжной гонке на 15 километров Николая Бажукова. Казалось, предусмотрел и рассчитал все: оставалось только нажать на спуск, но... вместо Николая Бажукова в видоискателе моего аппарата появилась спина члена судейской коллегии, проходившего именно в эту секунду мимо.

А прыжки с трамплина? Фоторепортерам было разрешено снимать снизу, из-под трамплина. Это значит снимать «на слух»! Свист над головой, секунда, и вот уже фигура спортсмена с широко расставленными руками превращается в едва заметную точку. Здесь уж ни о каком повторном кадре не может быть и речи.

Запомнились и состязания по бобслею. Каплеобразный желоб, по которому проносились сани спортсменов, был, как муравьями, облеплен болельщиками. Единственная возможность сделать удачный кадр — снять сверху, с фуникулера. И вот уже внизу, прямо под сиденьем подъемника, пролетают разноцветные, похожие на жуков санки. Нужный снимок был сделан, но из кабины фуникулера мы вышли только высоко в горах, и, чтобы вернуться обратно, потребовалось немало времени. А ведь нужно поспеть и на другие состязания, побывать на других спортивных аренах, которые подчас находились на весьма приличном расстоянии друг от друга!

За день проделаешь на ногах не один десяток километров, домой в гостиницу приезжаешь в 11—12 часов вечера, ужинаешь и начинаешь проявлять отснятую за день пленку. А утром опять подъем в 6 часов и опять все сначала...

Много неприятностей доставляло фоторепортерам и освещение. В закрытых помещениях был очень сильный, рассеянный свет. С одной стороны, это давало хорошие результаты при съемке на цвет, с другой — все снятое на черно-белую пленку получалось плоским, нерельефным. Не лучше обстояло дело и на открытом воздухе. Яркие солнечные лучи, отражаясь от удивительно белого снежного покрова, начисто забивали светом изображение. К тому же погода в Инсбруке была переменчивой, частенько бывали и серые дни, когда с неба срывалась мелкая снежная труха, затрудняя съемку.

Таким образом, чтобы плодотворно поработать на Олимпиаде, современный спортивный фоторепортер должен обязательно заранее очень тщательно готовиться к этому событию: изучить места будущих соревнований, подготовить и отобрать только необходимую аппаратуру, продумать и максимально облегчить одежду (предстоит ведь проявить качества и спринтера, и стайера!). Кстати, об аппаратуре. Мое мнение, что для того, чтобы сделать яркие, интересные кадры, репортеру, снимающему на Олимпиаде, необходимы только два объектива: широкоугольник и мощный телевик. Промежуточная оптика в данном случае — не помощник. Особенно необходим телеобъектив, когда приходится снимать с больших дистанций и подойти ближе бывает практически невозможно. Мало того, выезжая на Олимпиаду, нужно иметь уже заранее составленное расписание, свой график прохождения «дистанции» и твердо его придерживаться.

Так что фоторепортер, как и спортсмен, должен готовиться к Олимпиаде заранее. От того, как он подготовится, будет зависеть успех дела.

М. БАТАШОВ





РЕПОРТАЖ ИЗ МИНСКА

В эти дни со всех концов нашей страны приходят вести о замечательных свершениях трудовых коллективов, развернувших борьбу за воплощение в жизнь предначертаний XXV съезда партии, достижение намеченных рубежей десятой пятилетки. Во главе соревнования, в первых рядах новаторов и энтузиастов, несущих в массы огонь инициативы и творческого поиска, выступают коммунисты, делегаты съезда. Рабочие и колхозники, инженеры и учителя — все они не просто рядовые представители своей профессии, но люди, полностью раскрывшие себя в ней, нашедшие свое жизненное призвание.

Призвание... Одни находят его не сразу, другие же выбирают профессию, как говорится, раз и навсегда, остаются верными ей на всю жизнь. Так получилось и у Юрия Александровича Пупликова. Он прошел путь от рядового инженера до начальника комбината «Минскстрой», заместителя министра промышленного строительства республики. Все свои знания, опыт и мастерство, незаурядный талант руководителя и горячее сердце коммуниста отдает он любимому делу.

С фоторассказом о делегате XXV съезда КПСС, заместителе министра промышленного строительства БССР Ю. А. Пупликове в этом номере выступает внештатный фотокорреспондент газеты «Вечерний Минск» В. Жилин.

Два из представленных на этих страницах снимков повествуют об одном дне делегата съезда — дне, заполненном самыми разнообразными делами, — заместитель министра промышленного строительства БССР Ю. А. Пупликов с бригадой строителей и во время обсуждения с председателем Союза архитекторов БССР Я. Л. Линевичем проекта нового панельного дома. И конкретный итог его дела — взметнувшиеся ввысь корпуса нового жилого микрорайона в столице Белоруссии.

Конечно, снимки В. Жилина не претендуют на глубокое образное обобщение. Но своей документальной точностью и фотографической выразительностью они, на наш взгляд, привлекут внимание читателя.



Председатель Союза архитекторов БССР Я. Л. Линевич (слева) и заместитель министра промышленного строительства БССР Ю. А. Пупликов обсуждают новый вариант проекта панельного жилого дома

Закончено строительство жилого массива в столице Белоруссии

Всегда желанный гость в комплексной бригаде ее бывший прораб Ю. А. Пупликов

Фото Виктора ЖИЛИНА



ВСЕСОЮЗНЫЙ СЕМИНАР ФОТО-ЖУРНАЛИСТОВ

В дни экспонирования Всесоюзной выставки документальной и художественной фотографии, посвященной XXV съезду КПСС, Всесоюзная фотографическая комиссия Союза журналистов СССР организовала семинар фотожурналистов. В его работе приняли участие 300 фотокорреспондентов республиканских, областных и городских газет, известные фотомастера Москвы. Семинар открыл секретарь правления Союза журналистов СССР Л. Ягодин.

С большим вниманием собравшиеся прослушали доклад инструктора отдела пропаганды ЦК КПСС В. Алексеева «Пропаганда в печати решений XXV съезда КПСС и задачи фотожурналистики». С докладами и сообщениями по актуальным проблемам теории и практики фотожурналистики выступили заведующий сектором отдела пропаганды ЦК КПСС Г. Оганов, заведующий отделом иллюстраций газеты «Правда» А. Столяренко и другие.

Во всех выступлениях отмечалось, что внимательное, заботливое отношение к содержанию и форме каждой журналистской





публикации, точность выбора темы в сочетании с высоким мастерством исполнения — гарантия ее качества и эффективности.

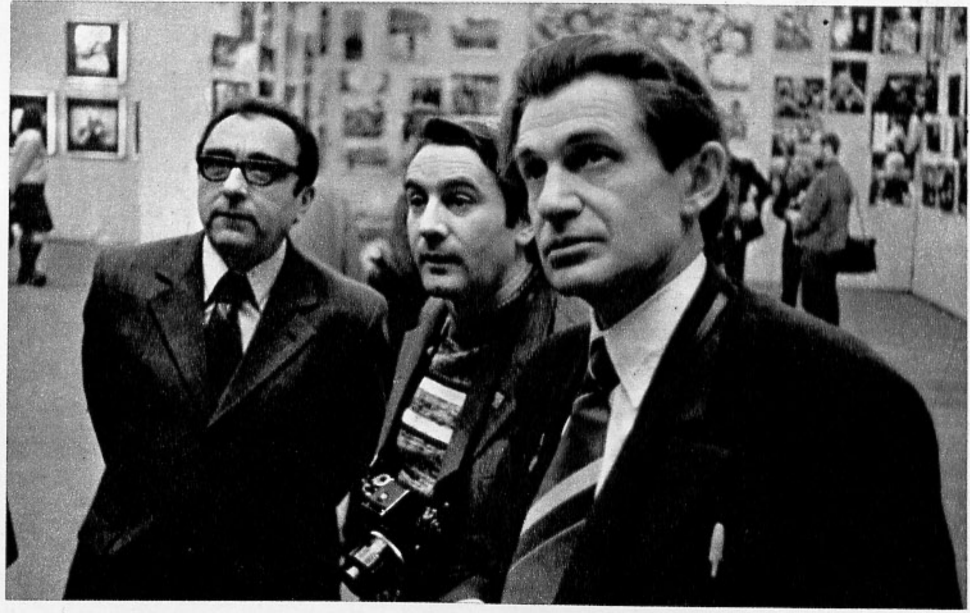
Участники семинара с интересом встретили доклады и сообщения об актуальных проблемах теории и практики фотожурналистики.

У стендов выставки состоялась творческая встреча участников семинара с ведущими фотожурналистами Москвы. Известные мастера М. Альперт, А. Гаранин, В. Тарасевич, В. Малышев, В. Мусаэльян, В. Соболев, В. Великжанин и другие ответили на многочисленные вопросы, поделились профессиональными «секретами» мастерства, прокомментировали выставочные фотографии.

С трибуны семинара выступили представители республиканских, областных, городских фотосекций, фотокорреспонденты местных газет. Они говорили о тех практических и творческих задачах, которые стоят сегодня перед фотожурналистами, о своих насущных нуждах. Во всех выступлениях красной нитью проходила одна главная мысль — в десятой пятилетке, пятилетке эффективности и качества, фотожурналисты должны стремиться к улучшению своей работы, чтобы достойно отразить великие свершения советских людей, вдохновленных историческими решениями XXV съезда партии.

В заключение семинара призерам выставки в торжественной обстановке были вручены почетные награды.







Рассказывает М. Альперт (АПН)

А. Гаранин («Советский Союз») беседует с участниками семинара

Осмотр выставки

Вс. Тарасевич (АПН) отвечает на вопросы

В зале во время прений

Н. Верзилов (Литва), В. Копнин и Н. Спивак (Молдавия) у стендов выставки

Фото Е. ФЕДОРОВСКОГО



ПОЗДРАВЛЯЕМ С НАГРАДОЙ!

Рассмотрев итоги Всесоюзной фотовыставки, жюри присудило награды за лучшие работы.

ЗОЛОТОЙ МЕДАЛИ УДОСТОЕНЫ:

Ю. Абрамочкин, О. Иванов, Э. Песов (Москва) — репортаж с XXV съезда КПСС

А. Драбкин (Липецк) — «Портрет горнового»

В. Мусаэльян (Москва — «Портрет Л. И. Брежнева»

Н. Меньшиков (Тюмень) — «Тюмень—Сургут»

Л. Устинов, А. Лобов (Москва) — серия «Коммунисты Самотлора»

СЕРЕБРЯНОЙ МЕДАЛИ УДОСТОЕНЫ:

Я. Гайлитис (Рига) — серия цветных фотографий

Н. Драчинский (Москва) — «Проспект Калинина», «Кремль»

Ю. Куйдин (Алма-Ата) — «На просторах целины»

Г. Копосов (Москва) — «Шантарские острова», «Запсиб»

О. Макаров (Москва) — серия «Осенняя песня»

А. Моклецов (Москва) — серия фотографий о космосе

Э. Мамадалиев (Фрунзе) — «А. Н. Косыгин у ткачих Киргизского камвольного комбината»

А. Поляков (Новосибирск) — «Отара»

Н. Рахманов (Москва) — «Огни Москвы»

Я. Халилов (Баку) — «Остынь!»

БРОНЗОВОЙ МЕДАЛИ УДОСТОЕНЫ:

В. Богданов (Москва) — «Дети чабана»

С. Васильев (Челябинск) — «9 мая»

В. Генде-Роте (Москва) — «Портрет П. Капицы»

И. Гневашев (Москва) — «Схватить за воротник!», «Аленка»

Ал. Гусейнов (Ашхабад) — серия фотографий о людях Туркмении

Я. Дацюк (Киев) — «Бригадир сборщиков В. Мачулин»

Б. Иванов (Чебоксары) — «После трудового дня»

В. Исачкин (Смоленск) — «Утро в Смоленске»

А. Ковтун (Москва) — снимки о В. Шукшине

П. Кривцов (Белгород) — «Воспоминание»

В. Семин (Москва) — серия жанровых снимков о БАМе

Ю. Сомов (Москва) — «Табун»

В. Страукас (Клайпеда) — серия «Молодая Клайпеда»

И. Тункель (Москва) — серия снимков «Рабочий оркестр»

Л. Якутин (Москва) — «Пластырь на пробоину»

ПАМЯТНЫМИ МЕДАЛЯМИ НАГРАЖДЕНЫ АВТОРЫ,

чьи работы отмечены журналистскими премиями на международных и всесоюзных выставках:

Р. Акопян, Г. Багдасарян (Ереван) — «Внучек вернулся»

М. Альперт (Москва) — серия «Хирург Николай Амосов»

Д. Донской (Москва) — «Анатолий Карпов»

А. Кузярин (Кемерово) — «Стальное сердце Сибири»

В. Малышев (Москва) — серия цветных портретов

А. Пушкарев (Москва) — серия «Мирный космос»

А. Рубашкин (Москва) — «Говорит вдова президента Альенде»

В. Соболев (Москва) — серия «Дороги мира»

В. Тарасевич (Москва) — серия «Нефть Тюмени»

А. Бочинин (Москва) — серия «Эмоции»

ПАМЯТНЫМИ МЕДАЛЯМИ НАГРАЖДЕНЫ:

В. Аваков, Н. Барановский (Москва) — «Байкал»

В. Ардабьев (Москва) — «Апрель»

Ю. Барышев (Ярославль) — «Ударник девятой пятилетки корабел Леонид Хомяков»

С. Белявый (Магадан) — «Мир на удивление»

В. Гиппенрейтер (Москва) — серия «Рождение вулкана»

М. Заборов (Москва) — серия «ЭКСПО-75»

А. Зыбин (Москва) — серия снимков о БАМе

В. Киврин (Москва) — актуальный репортаж

Н. Козловский (Киев) — серия «Киевский балет»

В. Кубасов (Москва) — снимок, сделанный в космосе

А. Леонов (Москва) — снимок, сделанный в космосе

В. Куняев (Москва) — серия военных снимков

Е. Коктыш (Минск) — «Ударник коммунистического труда Петр Драница»

А. Макаров (Москва) — серия «Балет»

В. Мариковский (Благовещенск) — «Солнечные ванны»

Е. Недеря (Краснодар) — «Хлебороб»

Б. Немрут (Ереван) — «Новый мощный телескоп»

Р. Нетелев (Душанбе) — «Камал Хамсариев — строитель Нурека»

А. Пахомов (Москва) — актуальный репортаж

В. Поляков (Москва) — «Где бы приземлиться?»

В. Самоквасов (Тольятти) — серия фотографий

С. Смирнов (Москва) — актуальный репортаж

В. Сваричевский (Ташкент) — «Арматурщики»

О. Сизов (Курск) — «На закате»

А. Скурихин (Москва) — серия фотографий

Г. Санько (Москва) — серия «Международная встреча женщин в Минске»

А. Суткус (Вильнюс) — серия снимков о Литве

В. Таиров (Москва) — «Натюрморт»

В. Темин (Москва) — «Знамя Победы над рейхстагом»

И. Уткин (Москва) — «Школа юных гимнастов»

А. Шляхов (Хабаровск) — «Рыбак»

А. Штеренберг (Москва) — серия «Портреты разных лет»

Р. Якупов (Казань) — «Набережные Челны»

Отмечены памятными медалями также:

Главная редакция фотоинформации АПН за представленную коллекцию; Фотохроника ТАСС за представленную коллекцию; издательство ЦК КПСС «Плакат» за серию цветных диапозитивов; редакция газеты «Правда» за фотографии с международного конкурса газеты; издательство «Планета» за представленные альбомы и книги; фотосекция Московской журналистской организации за представленную коллекцию; Тюменская журналистская организация за представленную коллекцию; коллектив лаборатории голографии НИКФИ за представленные голограммы; коллектив лаборатории стереометодов НИКФИ за представленные цветные растровые стереодиапозитивы; цех фотохудожественных работ производственного комбината Всесоюзной торгово-промышленной палаты СССР за подготовку слайдфильма «Советская женщина».

ПОЧЕТНЫХ ДИПЛОМОВ УДОСТОЕНЫ:

Издательство газеты «Правда»; издательство газеты «Известия»; иллюстрированный еженедельник «Неделя»; фотосекция Союза журналистов Украины; фотосекция Союза журналистов Туркмении; фотоклуб г. Перми; фотосекция Союза журналистов Литвы; фотосекция Челябинской организации; редакция журнала «Советский Союз»; редакция газеты «Советская культура»; фотоклуб «69-я параллель» г. Норильска; фотослужба Волжского автозавода; московский фотоклуб «Новатор»; производственный комбинат Министерства культуры СССР; алмаатинская фотостудия «Журналист», фотоклуб «Калуга»; фотоклуб г. Смоленска, фотосекция Союза журналистов Узбекистана; Общество фотоискусства Литовской ССР.



В зале Всесоюзной выставки во время вручения наград

Фото Е. ФЕДОРОВСКОГО

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ «СФ»

К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ ВИДЕНИИ

ПОДВОДИМ ИТОГИ ДИСКУССИИ

Дискуссия о современном видении в фотографии, как мы и ожидали, решительным образом отличалась от двух предшествующих дискуссий, темами которых были фотографическая оптика и проблемы позитивного процесса. Участников разговора оказалось меньше, чем раньше, однако суждения отличались глубиной, стремлением докопаться до самой сути вопроса. На сей раз почти не было людей, которые бы «попались» на вопросы-ловушки, пошли в ответах по неверному пути.

Главное направление ответов, их нацеленность на решение не столько локально-фотографических, сколько общеэстетических проблем, показали, что большинство участников дискуссии в целом верно понимают существо поставленных вопросов.

Поэтому моя задача при подведении итогов нашей дискуссии в значительной мере облегчается: систематизировать круг проблем, относящихся к сфере темы дискуссии. Это, впрочем, отнюдь не такое простое дело, как может показаться на первый взгляд: проблема современного видения в фотографии столь сложна и многозначна, что даже верные, в общем виде, ответы на основной вопрос не снимают необходимости обстоятельного и целостного анализа тех разнообразных — общественных и эстетических — предпосылок, на которых она основана.

Прежде чем приступить к рассмотрению этих предпосылок, хочу сказать несколько слов о тех участниках нашей дискуссии, которые склонны вовсе снять с повестки дня затронутый вопрос, доказать, что такой проблемы в понятии современного видения не существует. Логика их рассуждений выглядит весьма соблазнительной: главное, полагают они, заключается в даровании автора. Если он по-настоящему талантлив, то никакое время не способно сделать его несовременным.

В доказательство справедливости этой мысли приводится имя замечательного фотографа-новатора Александра Родченко. Творчество Родченко, во многом опередившего свое время, действительно живо и сегодня: классика никогда не стареет. И все же, выражая восхищение его произведениями, следует отметить, что они на редкость ярко и последовательно выражали фотографическое видение, рожденное эпохой первого революционного десятилетия. Поиск новых, связанных с рождающейся социалистической действительностью тем, предпочтение броских, ярких ракурсов и композиций, упоение техникой индустриального преображения страны, громкая, агитационная интонация снимков — все это позволяет очень точно датировать родченковские шедевры.

Есть еще одна позиция, которая также склонна снять проблему обсуждения. Это своего рода перепев известной мысли Поля Валери, который говорил о том, что современный человек современен ровно настолько, насколько он сжился с тем, что в тайниках его сознания могут храниться самые противоречивые идеи, которые он по мере надобности извлекает на свет. Иными словами, согласно этой точке зрения, никакой проблемы современного видения нет потому, что любые произведения, созданные сегодня, уже по одной этой причине являются современными. Эта точка зрения находит немало приверженцев в наши дни потому, что, как известно, ныне в разных видах творчества стало популярным обращение к образам минувших эпох. Возник даже термин, обозначающий подобное искусство, — «ретро». И в фотографии мы нередко встречаем произведения, напоминающие если не дагерротипы, то по крайней мере снимки, созданные на рубеже веков.

И все же при очень большом разнообразии (если не сказать пестроте) произведений современной фотографии опытный глаз не может спутать образчик «ретро» со снимком, рожденным эпохой далекого прошлого. Сознательное переосмысление художественной традиции, четкое ощущение дистанции (иногда ироническое, порой, напротив, исполненное благоговения, как это, скажем, чувствуется в снимке И. Тункеля, предложенном для обсуждения, — в нем ощущаются мотивы, восходящие к предвоенной фотографии) — все это в итоге позволяет говорить о современном взгляде на фотографическое прошлое, а не о простом воссоздании его.

Анализ художественных ретроспекций, заключенных в произведениях — нередко по принципу доказательства от противного, — позволяет очень четко очерчивать те области, в которых проявляется фотографическое видение. Если говорить по порядку, то начинать следует с материала фотографии, с ее предмета. Значение жизненного материала, важное для каждого вида искусства, даже целиком основанного на авторском воображении (подобно, скажем, поэзии), трудно переоценить, когда речь заходит о фотографии. Есть, конечно, некоторые фотографические жанры (скажем, натюрморт или традиционный пейзаж: виды моря или опушка леса), в которых материал вроде бы сам по себе отличается вневременностью. Однако в большинстве своем — и для сегодняшних представлений о природе фотографии это стало принципиально важным ее качеством — материал в фотографическом произведении играет активную роль.

Конечно, и в литературе, и в живописи, и в театре велика роль жизненного материала вообще и современного материала в частности. Недаром критика в этих видах искусства последовательно и настойчиво призывает художников к овладению новым материалом жизни. В фотографии же — из-за ее технических особенностей — роль фиксирующего момента (и тем самым роль результата фиксации — запечатленного жизненного материала) особенно велика. Не надо забывать, что современная фотография — не столько «выразительный монолог личности» (говоря словами одного из участников дискуссии), сколько могучее средство массовой коммуникации. Главная задача фотографического сообщения — фиксировать и пластически анализировать зрительно-достоверные изображения реально существующих в действительности людей и событий. Прежде чем стать «монологом», фотография должна быть фиксацией чего-то вполне конкретного. Достаточно взглянуть на историю отечественной или мировой фотографии, чтобы сразу же бросилось в глаза, что новое видение всякий раз начиналось с вторжения в поле зрения фотографов нового жизненного материала. Новаторские поиски советских фотографов 20-х годов — Шайхета и Родченко, Игнатовича и Альперта, Кармена и Лангмана — начинались с потребности отразить и освоить невиданный ранее материал революционных преобразований в стране.

Необычный взлет нашей фотографии в годы Великой Отечественной войны объясняется тем, что вся — от начала и до конца — она была построена на материале борьбы не на жизнь, а на смерть, которую вел советский народ с фашизмом.

Если говорить о нашей фотографии самых последних лет, то, как об этом свидетельствует пример недавней выставки, посвященной XXV съезду КПСС, — наиболее яркие достижения и здесь лежат в сфере открытия и осмысления нового жизненного материала. Байкало-Амурская магистраль и Самотлор — две крупнейшие стройки минувшей пятилетки, два ярких пласта современности — стали основой в превосходной серии В. Тарасевича «Нефть Тюмени» и удачных репортажах А. Зыбина («Московские улицы на БАМе»), В. Семина («Воскресный завтрак», «Разговор»), Н. Шидловского («Рельсы для БАМа»), Л. Устинова и А. Лобова («Коммунисты Самотлора»). Важно отметить, что эти работы не просто профессиональные удачи их авторов: достаточно сравнить их друг с другом, чтобы обнаружить нечто принципиально близкое в различных снимках. Близость эта объясняется новизной, свежестью жизненного материала: он как бы подчиняет себе фотографов, становится камертоном современности в их произведениях.

Итак, современный материал является важной опорой для формирования фотографического видения. Важно только помнить, что фотография как динамичная форма современной культуры проводит очень резкую дифференциацию жизненного материала по этому принципу: истинно современным становится не все то, что существует в настоящем, а лишь новое, общественно значимое. Мне могут справедливо возразить, что сам по себе современнейший предмет не становится гарантией современ-

ного фотографического видения, можно отправиться на БАМ с камерой и не привезти оттуда ничего, заслуживающего внимания. Конечно, современный материал служит лишь предпосылкой, жизненной основой для формирования современного видения. Для того, чтобы предпосылка обрела плоть и кровь реального творчества, необходимы еще по крайней мере два компонента: средство превращения сырого жизненного материала в произведение (говоря иными словами — язык фотографии) и личность человека, создающего это произведение.

О языке фотографии, о присущей ей системе выразительных средств написано немало: об этом можно говорить вновь и вновь. Следует отметить лишь самые важные обстоятельства вопроса. Естественно, что первой, в связи с темой современного видения, встает проблема развития фотографической техники, тех новшеств, которыми отмечено каждое десятилетие. Поскольку естественным коррелятом фотографического видения является наш глаз, всякая новизна, зависящая от появления нового технического средства, оказывается сразу же замечена не только фотографами, но и зрителями.

Но, как это часто бывает в творчестве (тем более в творчестве, основанном на технических средствах), новинка, еще не став частью образного языка, какое-то время производит впечатление технического трюка. Так было в последние годы и с широкоугольником, и с «рыбьим глазом». В первое время, увлеченные этими новинками, многие фотографы употребляли их, не зная, как заставить технику служить образной задаче. Затем наиболее одаренные, чувствующие пути современной фотографии авторы сумели освоить выразительные возможности, заключенные в этих технических средствах, сделали их творческим языком.

Новое выразительное средство перестает быть трюком, начинает всерьез «работать», когда оно встречается с необходимостью адекватно выразить новое жизненное содержание.

Говоря о современном фотографическом языке, следует иметь в виду, конечно, не только те новые технические средства, которые обогатили его в последнее время. Язык — это не одно лишь использование новых средств, но и переосмысление старых, давно известных.

В снимке Т. Катаускаса «Литовочки», который некоторым участникам дискуссии показался заурядным, привлекает способность автора в привычную форму группового портрета вложить новое содержание. Ни ракурсом, ни оптикой, ни приверженностью к объединяющему портретируемых изобразительному началу (здесь это — одинаковая одежда девушек) автор не отходит от имеющих вековую давность канонов фотопортретного жанра. Вместе с тем Т. Катаускас находит способ сделать так, чтобы его снимок звучал весьма современно: он изменяет привычному ранжиру группового портрета и вместо обычного стремления подчеркнуть контакты между портретируемыми показывает их независимыми друг от друга. Лишив композицию центра, к которому были бы направлены все «силовые линии» произведения, автор ищет определенную целостность снимка в автономности каждой фигуры. Это придает фотографии качество полифоничности (вспомним для сравнения групповые портреты 20—30-х годов, которым были свойственны унисонные решения), весьма характерное для современного художественного видения в разных видах искусства.

Конечно, Т. Катаускас в отличие от своих коллег, снимавших групповые портреты сто лет назад, не «организовывал» портретируемых, призывая их не общаться друг с другом (раньше, как известно, просили непременно общаться). Создается впечатление, что фотограф сделал очень немного, выступив в этой работе в роли умелого репортера, оставшегося незамеченным.

Здесь я подхожу к важнейшему, наверное, вопросу о роли личности фотографа в воплощении современного видения. Об этом — совершенно справедливо! — говорило большинство участников дискуссии.

Первое, о чем следует сказать, характеризуя современную творческую деятельность, — широкое понимание фотографом стоящих перед ним задач. Нередко, к сожалению, даже одаренные авторы не выходят за пределы интересов, характерных для ремесленного отношения к делу. В этом случае современность произведений понимается лишь как следование поверхностной моде, использование, подобно отмычке, нескольких распространенных приемов съемок.

Современный фотограф должен обладать не только, как об этом справедливо указывали участники дискуссии, передовым мировоззрением, но и высокой художественной, творческой культурой.

Знание того, что сделано в фотографии предшественниками, что происходит в ней сегодня, думается, также является важной составной частью творческой личности: мы живем в такое время, когда уже ни в одной области нельзя многого достигнуть без серьезной эрудиции.

Вообще современная фотография, как признают многие ее ценители, все меньше ограничивается фиксацией как таковой и все чаще отдает предпочтение пластическому анализу действительности.

Здесь необходимо сказать о том, что современная аналитическая фотография нуждается в понимающей ее публике. Когда мы говорим о роли личности фотографа, не следует забывать и о личности зрителя: многого ли достигнут превосходные современные снимки, если они оставят равнодушными или будут не понятыми теми, для кого предназначены. Участники дискуссии, увидевшие в портрете академика Будкера обыкновенный постановочный снимок, который можно было бы сделать сто лет (!) назад, искренне огорчили меня. Я бы не стал спорить, если б эта работа кому-то не понравилась по вкусовым причинам: гораздо обиднее, что, обнаружив в снимке непривычную форму, некоторые зрители не попытались осмыслить заключенное в ней содержание, понять намерение автора.

В книге «В фокусе — фоторепортер» (написанной вместе с Г. Копосовым) Л. Шерстенников подробно рассказывает о своем знакомстве с академиком Будкером и о том, как рождался портрет выдающегося ученого. Важно заметить, что внутренняя работа фотографа, предшествующая тому моменту, когда он занялся «постановкой» своего будущего произведения, основывалась на попытке понять специфику научного труда академика, пафос его основных идей. «Антимир, антивещество... — читаем мы размышления фотографа. — Позитрон — античастица по отношению к электрону. Все парами — положительное и отрицательное, левое и правое, вещество и антивещество. Мир и антимир — все зеркально».

Зеркальная поверхность знаменитого стола ученого совета Института ядерной физики, руководимого академиком Будкером, стала для фотографа глубоко продуманной деталью, своего рода ключом к образу. В результате в портрете есть не только пластический анализ увиденного, но и своего рода философская интерпретация физических проблем, разумеется, средствами фотографии...

Итак, современное видение в фотографии держится на «трех китах», трех важнейших компонентах творчества. На новом, воплощающем основное содержание наших дней, жизненном материале. На языке фотографии — с его сегодняшними техническими и эстетическими возможностями. На личности автора, его мировоззрении, его способности глубоко анализировать окружающий зримый мир.

Придя к таким выводам, мы можем вызвать недоумение приверженцев «вечных» фотографических жанров: пейзажа, натюрморта, портрета. Не означает ли предложенное нами решение вопроса, что им «на роду» написано никогда не достигать современного видения, быть фотографией второго сорта? Нет, конечно. Все дело тут в том, что современный жизненный материал в этих жанрах нередко присутствует, как принято говорить, «в снятом виде». Так, как это произошло в портрете академика Будкера. Как в большом цикле скрупулезно и подробно, песчинка к песчинке, снятых морских дюн у литовского фотографа А. Завадскиса. Так трепетно и неистово вглядываться в лицо природы можно только в наше время, когда во всем мире остро встал вопрос об охране окружающей среды, о новом отношении к природе.

Конечно, анализировать современное видение в пейзаже или натюрморте много сложнее, нежели в репортажном портрете или в бытовом жанре. Но зато такой анализ дает возможность лучше понять, что современное видение — это не что-то внешнее, чему можно подражать, превратив в шаблон или моду, не набор привычных реалий наших дней, заменяющий у иных фотографов самостоятельность взгляда на жизнь и способность ее анализировать. Современное видение — сложная совокупность внутренних качеств творчества, которые в сочетании и взаимопроникновении дают итог, позволяющий всем поклонникам фотографии гордиться ее достижениями.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения



БЛИЖЕ К ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЕ

В проходящем сейчас Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся принимают участие тысячи фотолюбителей. Обсуждения фотоконкурсов и фотовыставок в крупных городах, областных центрах, краях и республиках создают благоприятные условия для того, чтобы поднять на более высокий уровень массовое фотолюбительское движение, повысить идейно-теоретическую подготовленность коллективов — фотокружков, фотоклубов, фотообъединений, улучшить в них воспитательную работу, укрепить содружество с профессиональным фотоискусством.

В этой связи вниманию читателей предлагаются критические заметки искусствоведа Л. Генса о некоторых чертах современной любительской фотографии Эстонии, сделанные им на основе анализа двух выставок, проведенных в рамках фестиваля. В следующих номерах мы познакомим вас с оценкой других выставок самодеятельного фотоискусства.

Фотоконкурс «Человек и время», проведенный в рамках фестиваля самодеятельного искусства Эстонской ССР, собрал практически всю наиболее активную часть фотографов республики. Выставка работ, присланных на конкурс, и развернутая одновременно юбилейная выставка Таллинского фотоклуба дали материал для размышлений о тенденциях развития эстонского фотоискусства.

По сравнению с шестидесятыми годами резко снизилось, например, увлечение фотографикой, которая ранее главенствовала на выставках в ущерб другим видам фотографического творчества. Эксперименты в области формы (свето-теневые контрасты, силуэтность, орнаментальность, геометризация природных линий) отражали в тот период стремление приблизиться к приемам признанных искусств — графики и эстампа.

В какой-то мере фотографика сыграла свою положительную роль. Она повысила уровень технической подготовки фотографов, развила чувство ритма, лаконизма композиции. Но лабораторные увлечения уводили фотоискусство от жизни, от современного содержания.

Фотоконкурс «Человек и время» и выставка Таллинского фотоклуба показали, что наши фотографы преодолевают полосу формальных поисков и все чаще в своем творчестве обращаются к темам действительности. Однако рецидивы старого еще не редки на выставочных стендах. Правда, обращение к фотографике носит теперь более осмысленный характер — учитываются особенности объекта, уместность данной художественной интерпретации. Например, Х. Ууси в пейзажах «Рыуге» и «Осень» оправданно воспользовался графикой, чтобы подчеркнуть характерный мотив, подмеченный в природе.

Пейзаж развит у нас сильнее других жанров. «Зима в старом городе» Р. Кярнера, построенная на нежных тональных соотношениях, — одна из удач выставки. Динамику жизни современного города раскрыл В. Вахи («Город I»). Эпический покой природы выразил в пейзаже «Вечер» П. Юлевайн.

Открытием для зрителей стали цветные большеформатные фотографии, лучшие из которых — также пейзажи. Молодые фотографы из Пярну Т. Грепп и Л. Мянник в снимках «Туманное утро» и «Стволы» с большой художественной силой воспели красоту родного края, нашли удивительно мягкие, правдивые цветовые решения, сумели преодолеть пестроту локальных цветов.

В результате отхода большинства фотографов от замкнутого в себе техницизма возрос интерес к жанровой фотографии (работы Х. Леппиксона «На базаре», «Как интересно!»). Активно и весьма успешно обращается к бытовому жанру Калью Суур — мастер с добрым взглядом на мир. Его фотография «Минута отдыха в комсомольско-молодежной бригаде» полна жизнеутверждения, веселья, радости бытия. Поэтичен снимок П. Ланговица «Синяя птица». К сожалению, подобные работы пока — редкость на выставках. Вкус к наблюдению каждодневного развит у наших фотографов недостаточно. Может, этим объясняется то, что не было подлинных находок и среди многочисленных фотографий, сделанных на республиканском празднике песни. Тревожит широкое распространение постановочных, статичных фотографий. Таковы снимки старого Таллина — ряд замкнутых композиций, в которых подчеркнуто настроение тишины и покоя интимных уголков города. Романтизация прошлого, элегическое настроение заняли слишком большое место в этих работах.

Мало удач и в жанре портрета. Сказалась односторонность в поисках типажей — выбирают почему-то преимущественно стариков с заросшими подбородками, часто с сигаретой во рту, и морщинистых старух, которые должны, очевидно, символизировать честно прожитую трудовую жизнь. То же можно сказать о бесконечной галерее салонных портретов девиц, манерно позирующих фотографам. Вычурность этих фотографий усиливается еще тем, что их авторы фотографируют свои модели в какой-то неестественной обстановке — на фоне перекосившихся изб или мрачных лестничных клеток. Удачным следует назвать портрет народного художника СССР, профессора Эвальда Окаса, выполненный В. Вахи, Т. Греппом и Л. Мянником. В нем доходчиво и просто раскрыта цельная натура темпераментного живописца.

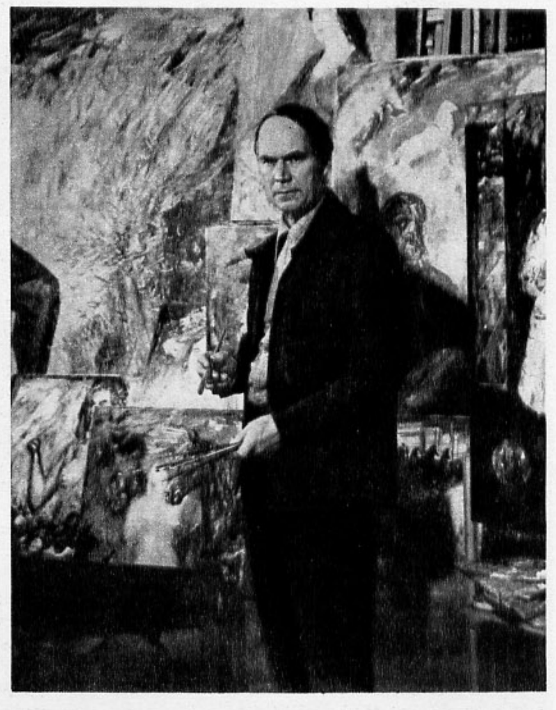
Зрелость фотоискусства измеряется отношением к большим темам современности. К сожалению, наши фотографы не часто их разрабатывают, а если и обращаются к ним, то предпочитают символические решения. Так, П. Тооминг в триптихе «Поле» использовал символическое изображение сложенных вместе натруженных рук в окружении пейзажей с комбайнами на фоне вечернего неба. Тема труда решается пока робко. В композициях работ заметна режиссура (например, «Человек и время» Ю. Лассмана, «Машины и мужчины» Э. Велисте).

К сожалению, немногие авторы отразили в своих работах широко отмеченное в республике 30-летие Победы над фашистской Германией. Среди работ на эту тему выделялись снимок «В дни праздника» О. Виханди, на котором запечатлена беседа первого секретаря ЦК Компартии Эстонии И. Г. Кэбина с одним из участников Великой Отечественной войны, и фотография П. Кузнецова, показывающая будни наших пограничников.

Художественные репортажи занимают одно из ведущих мест в советском фотоискусстве. Но достижения фотографов Эстонии в этой области пока скромны. Сказывается увлечение «картинностью», внешней красивостью. Многие из них не овладели «снайперской хваткой» в охоте за актуальным жизненным материалом. Думается, положительные сдвиги, которые наметились за последнее время в творчестве наших фотографов, вскоре заявят о себе в полную силу. Решения XXV съезда КПСС вдохновляют эстонских фотографов на яркое отражение героики нашей жизни.

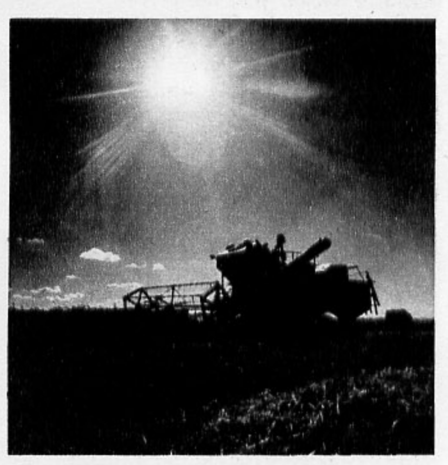
Л. ГЕНС,
кандидат искусствоведения,
Таллин



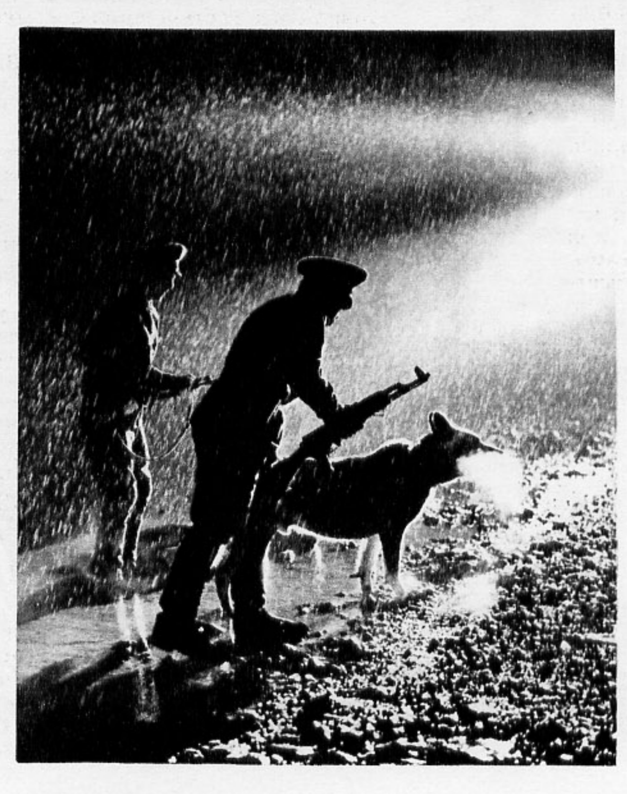












Х. ЛЕППИКСОН
Как интересно!

В. ВАХИ,
Т. ГРЕПП,
Л. МЯННИК
Народный художник СССР профессор Эвальд Окас

П. ТООМИНГ
Поле (триптих)

К. СУУР
Запах меда

П. КУЗНЕЦОВ
На границе

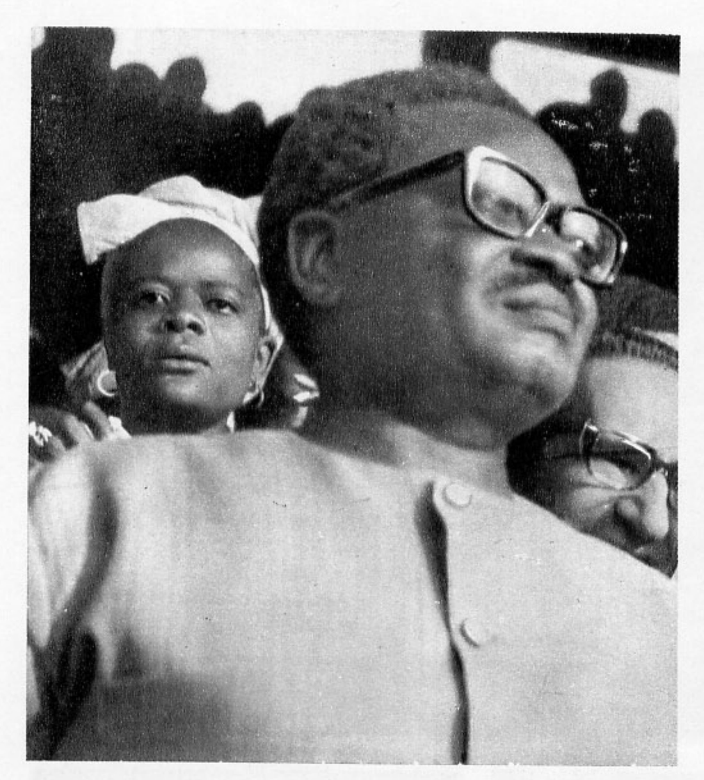


Фото
С. ВЫДРИНА

Председатель МПЛА,
президент НРА
Агостиньо Нето на митинге

Будущее Анголы

АНГОЛА НА НОВОМ ПУТИ

Несколько месяцев назад на карте Африканского континента появилось новое независимое государство — Народная Республика Ангола.

Мне довелось побывать в столице Анголы г. Луанда в февральские дни 1976 г. Сюда на чрезвычайную Международную конференцию солидарности с борьбой народа Анголы собрались посланцы 80 международных и национальных организаций стран Азии, Африки, Европы и Латинской Америки.

Мысль подготовить фоторепортаж пришла сразу. Выделить в нем те черты, которые характерны для сегодняшнего дня Анголы, оказалось трудной задачей. Прежде всего нужно было показать, что это не только борьба с врагом на фронтах, откуда шли вести об успешных операциях по освобождению все новых и новых районов страны от интервентов. Это также и моральная поддержка всего народа, сынов и дочерей Анголы, вступивших в отряды ФАПЛА — Народных вооруженных сил освобождения Анголы.

Уверенность в правоте своего дела, в конечной победе над врагом можно было почувствовать во всем — в словах председателя партии «Народное движение за освобождение Анголы» (МПЛА), президента НРА Агостиньо Нето, который изложил перед участниками конференции программу строительства новой жизни в стране; в радостных лицах мальчишек, поднимающих вверх указательный и средний пальцы, что означает начальную букву слова «виктория» — победа; в надписях на стенах и фасадах зданий: «В единстве народа — наша победа», «Да здравствует МПЛА и товарищ Нето!», «Производство — сопротивление врагу», «Народ — это МПЛА, МПЛА — это народ!»

Можно не сомневаться в том, что победа, одержанная над силами интервентов, явится залогом успешного строительства демократического государства.

С. ВЫДРИН,
секретарь Комиссии по странам Африки
Советского комитета солидарности стран Азии и Африки
Луанда — Москва





Фото Луиса ПУАРО

Сальвадор Альенде на митинге. 1972 г.

Пабло Неруда в своем загородном доме в Исла-Негро

ФОТОГРАФ ПРЕЗИДЕНТА АЛЬЕНДЕ

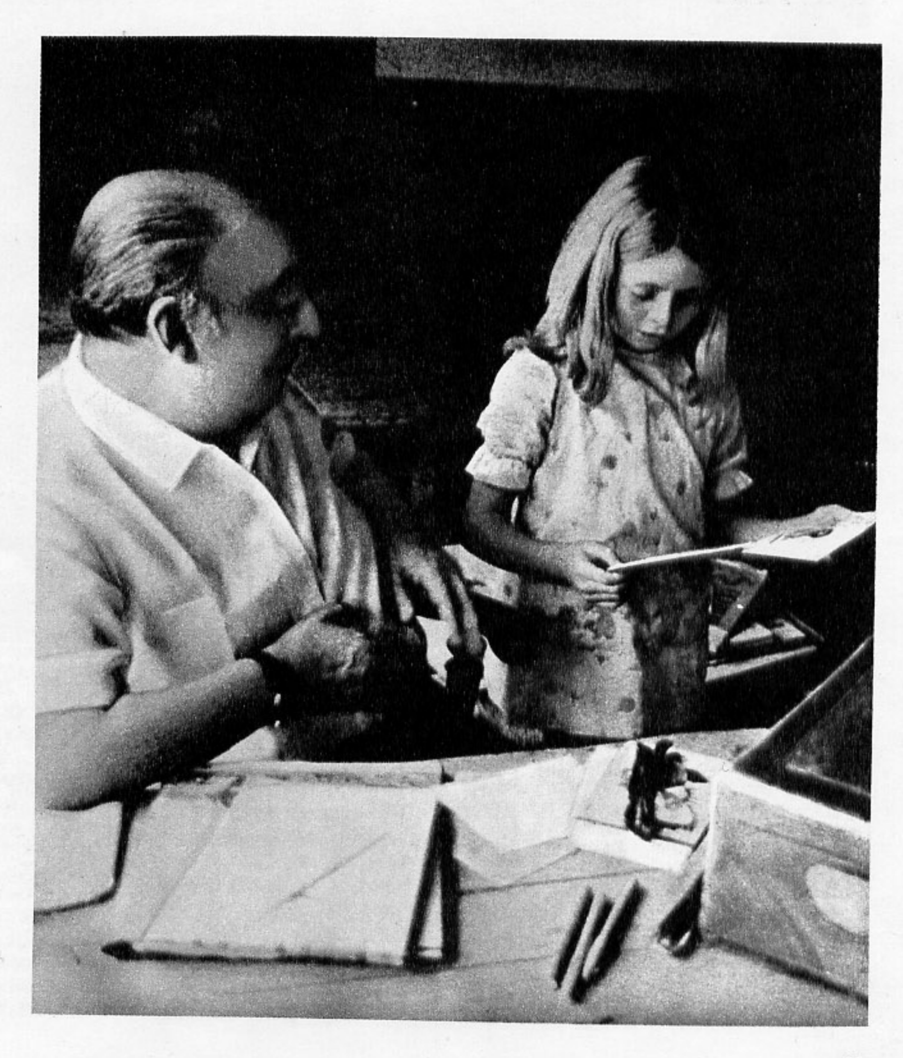
Французский журнал «Лё нуво фотосинема» опубликовал материал, рассказывающий о судьбе фотографа Луиса Пуаро. Один из многих тысяч чилийцев, он вынужден был покинуть родину из-за преследований фашистской хунты, превратившей его прекрасную страну в очаг кровавого террора и насилия.

Когда-то, воодушевленный, как и все его поколение, идеей добиться подлинной свободы для чилийского народа, он свято поверил Сальвадору Альенде, почувствовал себя полезным, способным внести свой вклад в строительство светлого будущего Чили. Человеком скромным и великодушным, объективным фотографом характеризует журнал Луиса Пуаро. Он активно участвовал в предвыборной президентской кампании, и когда радио сообщило о победе Сальвадора Альенде, первого народного президента, в общем ликовании слышен был и его голос. Теперь, оставив свой дом, своих друзей, все свои архивы, короче говоря, все то, что до трагических сентябрьских дней 1973 г. было его жизнью, Л. Пуаро, бывший официальный фотограф президента Альенде, начал трудную жизнь изгнанника.

Он продолжает бороться. Организованные им в Париже фотовыставки о Чили, подготовка в испанском издательстве «Лимен» первой книги — вот те средства борьбы, которые выбрал для себя Л. Пуаро.

Ниже мы публикуем снимки Л. Пуаро. Они были сделаны во время одного из выступлений Сальвадора Альенде в 1972 г. и в загородном доме Пабло Неруды.

Глядя на эти фотографии, многие вспомнят последние слова президента, обращенные к народу: «Трудящиеся моей родины, я верю в Чили и судьбу Чили... Знайте, что недалек тот день, когда вновь откроются светлые горизонты и к ним устремятся свободные люди, чтобы строить лучшее общество...»







«ЕВРОПА-75» — II БИЕННАЛЕ ФОТОГРАФИИ

Педро Луис **РАОТА**
(Аргентина)
Борьба
за кусок хлеба



Калью СУУР (СССР)
Работницы

В Испании, в городе Реусе, а затем в Барселоне, проходила II биеннале фотографии «Европа-75». Тема конкурса «Человек и его работа» привлекла внимание более 800 представителей фотографического мира из 33 стран, приславших на суд жюри около 3 тысяч черно-белых и цветных снимков.

По свидетельству организаторов конкурса, эта тема получила самое широкое развитие, показав человека сегодняшнего дня во всех аспектах его трудовой деятельности. Обладая качеством неоспоримого документа, наблюдательного свидетеля, фотография увековечила многие моменты процесса труда и отношения человека к своей профессии.

Высшую награду жюри получил аргентинский фотомастер Педро Луис Раота, хорошо известный широкому кругу советских любителей фотографии.

Наш журнал не раз знакомил своих читателей с творчеством этого интересного фотохудожника, победителя международного фотоконкурса «Правда-74».

Среди награжденных на II биеннале фотографии «Европа-75» — два советских фотомастера из Прибалтики. Серебряной медали был удостоен снимок «Ткачихи» Виктора Капочюса, бронзовую медаль получил Калью Суур за снимок «Работницы».

Январский номер испанского журнала «Арте фотографико», широко комментируя результаты проведенного конкурса, в частности, высказывает следующее мнение: «Никто не сможет опоэтизировать образ трудящегося так, как фотограф,— ни оратор, ни даже писатель».

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»: ЦИФРЫ И ФАКТЫ

40-е и 50-е годы

● 1940, № 1 — отмечено 20-летие со дня подписания В. И. Лениным Декрета о переходе фотографической и кинематографической промышленности и торговли в ведение Народного Комиссариата по просвещению.

● 1940, № 7 — журнал сообщил: «Отпущены средства на проектирование и строительство новой фабрики фотобумаги производительностью 15 млн. кв. м. Предполагается максимальная механизация технологического процесса приготовления эмульсии, установка поливных машин новой конструкции. По пластинкам предусматривается строительство фабрики производственной мощностью в 1,5 млн. кв. м».

● 1940, № 8 — начата публикация теоретических работ Л. Ф. Волкова-Ланнита в рубриках «Проблема сходства в фотопортрете» и «Эволюция стиля фотопортретного искусства» (восемь статей), легших в основу широко известной книги «Искусство фотопортрета», выпущенной впоследствии издательством «Искусство».

● 1941, № 4 — отмечен большой успех советского фотоискусства на Международной выставке в Загребе (Югославия). Высокую оценку получили работы С. Альперина, М. Альперта, Н. Грановского, Г. Зельмы, О. и Б. Игнатовичей, Б. Кудоярова, В. Микоши, Е. Микулиной, М. Прехнера, А. Родченко, Я. Халипа, И. Шагина, А. Шайхета, А. Штеренберга. Русские снимки содержательны, полны оптимизма, они захватывают пафосом новой жизни... — сообщала зарубежная пресса *.

● 1957, № 1 — из статьи К. Паустовского «Свидетель времени»: «...Фотография — лучшая помощница истории. Я думаю о том, как хорошо было бы увидеть снимки каравелл Васко да Гамы, взятия Бастилии или фотографию Пушкина вместе с няней на крыльце ее дома в Михайловском... Фотография внесла в духовный мир человека огромные новые ценности, стала спутницей его дел, его мыслей, его любви, его радости и горя. Она неслыханно обогатила нас».

● 1957, № 2 — обращение корреспондентов Фотохроники ТАСС ко всем мастерам советской фотографии и фотолюбителям с призывом создать всесоюзную и республиканские фотовыставки, посвященные 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. «Покажем народу его достижения!» — призвали они.
В рубрике «Этапы большого пути» статьей «Фоторепортаж первых лет Октября» начата публикация очерков С. А. Морозова, посвященных важнейшим периодам истории советской фотографии. Статьи легли в основу монографии «Советская художественная фотография», выпущенной издательством «Искусство» в конце 1957 г.

● 1957, № 4 — солист балета Большого театра Союза ССР Л. Жданов: «Мы, фотографы-любители, очень обрадовались, что у нас появился журнал, который для нас будет своего рода учебником... своеобразным пропагандистом хорошего вкуса в искусстве фотографии».

● 1957, № 5 — участники Первого Всесоюзного съезда художников о фотографии: «Считаю художественную фотографию искусством, поскольку она создается творческой мыслью автора, в основе которой заключено чувство меры» (К. Юон). «Считаю, что фотография — это искусство. И не понимаю, что значит «художественная фотография». Видимо, как в графике или в живописи существует искусство и ремесло, так и в фотографии существует искусство и ремесло» (А. Гончаров). «Фотограф должен обладать вкусом... Очень опасно для художника пользование фотографией, если он плохо чувствует живопись и недостаточно глубоко понимает реализм» (М. Сарьян).

● 1957, № 6 — в рубрике «Творческие проблемы» статьей Л. Дыко «Репортаж — настоящее и будущее фотографии» открылась дискуссия о фоторепортаже. «Если говорить о фотографии как об особом способе изобразительности, своеобразном и неповторимом, — подчеркивалось в ней, — то, конечно, с наибольшей силой она раскрывается именно в фоторепортаже и репортажном методе работы. Здесь — настоящее и будущее фотографии».

● 1957, № 10 — подробно рассказывается о Международной выставке художественной фотографии на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. В выставке участвовали профессионалы и любители из 36 стран мира, показавшие свыше 900 работ. Такая крупная международная фотовыставка была организована в Советском Союзе впервые.

● 1957, № 12 — А. Зись. «О социалистическом реализме в фотоискусстве»: «Метод социалистического реализма требует от фотомастеров строгого сохранения документальности, которая, однако, не носила бы характера натуралистической копировки. Документальное по своей природе, советское фотоискусство призвано отражать характерные, типичные для нашего общества явления жизни, а не одни только факты и события».

● 1958, № 1 — из статьи «Советская фотография на Всемирной выставке в Брюсселе»: «Подготовлено несколько крупномасштабных фотографических панно... витражей, в том числе цветных, развернутых фотоочерков, показывающих образ нашей Родины: труд, быт, отдых советских людей, промышленное и жилищное строительство, достижения науки и культуры, дружбы народов Советского Союза, их борьбу за мир...»

● 1958, № 2 — из статьи «Любители фотографируют спутник Земли»: «Большую помощь в изучении полета спутников и в получении максимально точных сведений о них оказывают фотографии спутников. Любительские фотографии следует передать в Астрономический совет Академии наук СССР. Эти снимки принесут большую помощь науке, помогут уточнить элементы орбиты спутника».
Успешно выступили советские фотомастера в IX Международном салоне в Бордо (Франция): серебряная медаль имени Луи Люмьера присуждена А. Бушкину за цветную работу «Смородина» и бронзовая медаль имени г. Бордо В. Шаховскому за монохромную работу «Зима».

● 1958, № 3 — объявлен открытый конкурс журнала на лучший снимок и лучшую статью года.

● 1958, № 8 — из обзора выставки «Фотоискусство СССР за 40 лет»: «Метод постановки, метод режиссуры, хотя и проявляющийся еще в кое-каких фотографиях, начал решительно уступать место методу репортажной съемки» (П. Ногин, Ю. Пригожин). «Я испытываю большое удовлетворение от многих работ, в которых авторы показали жизнь, показали просто, прямо и сильно» (Анри Картье-Брессон). «Советское фотоискусство, отображающее труд и подвиги людей страны социализма, стало воинствующим, реалистическим, массовым искусством» (Р. Кармен).

● 1959, № 1 — начато систематическое освещение деятельности фотоклубов страны.

● 1959, № 2 — 120-летие изобретения фотографии. В статье И. В. Соколова «Истоки современной фотографии» рассказано об изобретении дагерротипии и колотипии, о развитии фотографии в России, о вкладе русских ученых в фотографическую науку.

● 1959, № 3 — начата публикация «Методических указаний к программе занятий фотокружка для начинающих» под редакцией И. Б. Миненкова.

● 1959, № 7 — из статьи «Отражать великие дела народа»: «Ныне перед нами во всю ширь стоит задача создания публицистической фотолетописи... Выполнение этой волнующей, поистине почетной задачи по плечу нашим фотокорреспондентам, фотожурналистам, фотолюбителям» (Евг. Рябчиков).

● 1959, № 9 — из Обращения руководителей фотокружков Дворцов и Домов пионеров «К мастерам советской фотографии!»: «Наиболее опытные, известные фотомастера должны взять шефство над крупнейшими коллективами фотолюбителей школ, дворцов и домов пионеров. Воспитание подрастающего поколения фотолюбителей и будущих фотомастеров — наше общее дело».

Начало см. в № 4 и 5.

* С началом в июне 1941 г. Великой Отечественной войны выпуск «Советского фото» прекратился. Снова журнал стал выходить с января 1957 г.

НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Раздел ведет кандидат искусствоведения Л. П. Дыко

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ФОТОГРАФИИ

В очередном выступлении перед слушателями факультета фотожурналистского мастерства известный теоретик и историк С. А. Морозов продолжил исследование проблем фотоискусства и фотожурналистики.

Анализируя творчество мастеров советской и зарубежной фотографии разных лет, С. А. Морозов останавливает внимание на их поисках, экспериментальной работе, открытиях в сфере фотографической изобразительности и прослеживает, таким образом, пути отхода фотографии от эстетических норм живописи, которая вначале была для фотографии эстетическим идеалом. На убедительных примерах доказывается, что постепенно в фотографии появляются принципиально новые композиционные структуры, энергичные световые решения, подтверждающие право фотографии носить это название, столь поэтически звучащее в переводе: «светопись»... Фотография становится... фотографией! Это новая для того времени линия ее развития, мощно заявившая о себе рядом с линией фотоизобразительного искусства, о которой говорилось в первой лекции.

На этом новом пути в конце концов неизбежно должна была ярко проступить, получить должную оценку и развитие документальная основа фотографии, то особое свойство фотоизображений, в которых одновременно проступают и документальное, и художественное начала. Это тема следующей лекции, которая также будет опубликована в одном из номеров журнала.

До 20-х годов нашего века художественная фотография шла во след стилям изобразительных искусств. И как бы талантливые ее мастера ни старались прилагать свои силы в этом направлении, все равно следование канонам других искусств, главным образом живописи, обрекало фотографию на выполнение роли искусства не оригинального, не самостоятельного.

В последнюю четверть прошлого века и в начале нынешнего в художественных фотографических кругах стран Европы больше интересовались приближением композиции снимков и их фактуры к эффектам живописи, офорта, гравюры, рисунков гуашью или акварелью. Достижения собственно техники фотографии на несколько десятилетий были переданы в область научного и прикладного фотографирования. К фотографированию для прессы сколько-нибудь серьезно тоже не относились, считая эти занятия «чуждыми» художественной живописи. Да и техника моментальной съемки была несовершенна. Для ее развития нужно было еще раскрепоститься от сковывающей процесс съемки несовершенной аппаратуры. Только в 20-х годах нашего века были достаточно скорректированы объективы, был расширен арсенал оптики (широкоугольные и длиннофокусные объективы). Появилась знаменитая «Лейка» — удобная малоформатная камера.

Линия изобразительного искусства, утвердившаяся в ранней художественной фотографии, так называемая пикториальная фотография живет, плодотворно развивается и в наше время. Занятия ею воспитывают вкус и приближают к творчеству тысячи и тысячи фотолюбителей во всех странах. Остаются верными этой традиции многие талантливые профессиональные фотографы и опытные любители в нашей стране, особенно портретисты и пейзажисты. Например, на недавней Всесоюзной фотовыставке, посвященной XXV съезду партии, экспонировались прекрасные работы — портреты, пейзажи, виды городов, полей, индустриальных новостроек, где господствовали приемы традиционной художественной фотографии, разработанные за многие десятилетия.

Настоящая статья посвящается, однако, теме поисков творческой фотографией самостоятельных изобразительных и выразительных средств. Этот процесс начался исподволь еще в раннюю пору истории светописи. Долгое время результаты таких поисков рассматривались как курьезы, вызывали легкое удивление и улыбки. Слишком сильны были традиции, слишком необычными, непривычными казались изображения, выполненные по иным принципам, своеобразные по композиционным решениям, перспективному рисунку, найденным эффектам. Например, не сразу получили должную оценку многоплановые композиции нижегородского фотографа-художника А. Карелина, достигавшиеся в павильонной съемке посредством изобретенных им насадочных линз, увеличивавших глубину резкости изображаемого пространства. Карелин удивлял снимками, в которых на плоскости створки открытого окна, при съемке из комнаты, отражались, как в зеркале, строения улицы. Казалось чудом, что М. Дмитриев средствами фотографии достиг эффекта цветной картины И. Шишкина «Корабельная роща»: в придорожной луже — отражение не только деревьев, но и неба с плывущими по нему облаками.

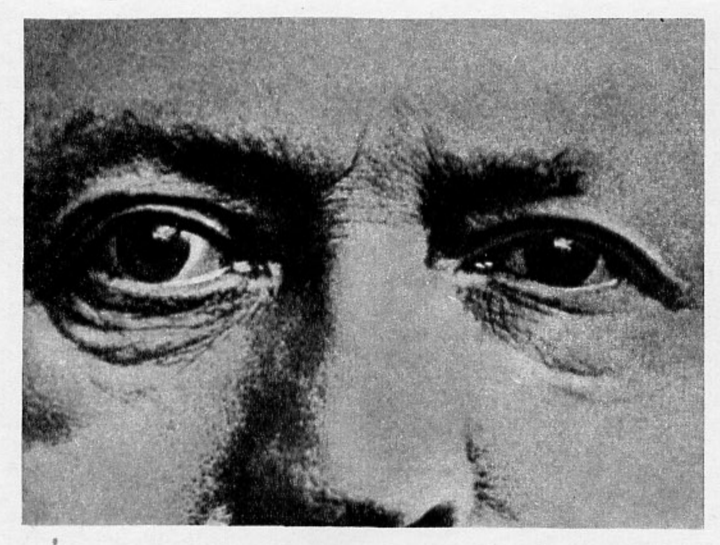
Первый этап исканий самостоятельного языка фотоискусства связывается с именем французского фотографа Надара. В его огромном парижском фотоателье, кстати говоря, состоялась первая выставка художников-импрессионистов. Надар вращался в кругу живописцев, был большим фантазером, фотографом-искателем. Например, он забрался в древние катакомбы Парижа и провел там съемки, применяя искусственное освещение. Он летал в корзине аэростата и первым снял Париж с высоты птичьего полета. От съемок Надара до современной съемки Земли с высоты полета космических кораблей — таков путь развития техники фотографирования. Достигнуто это за сто с небольшим лет.

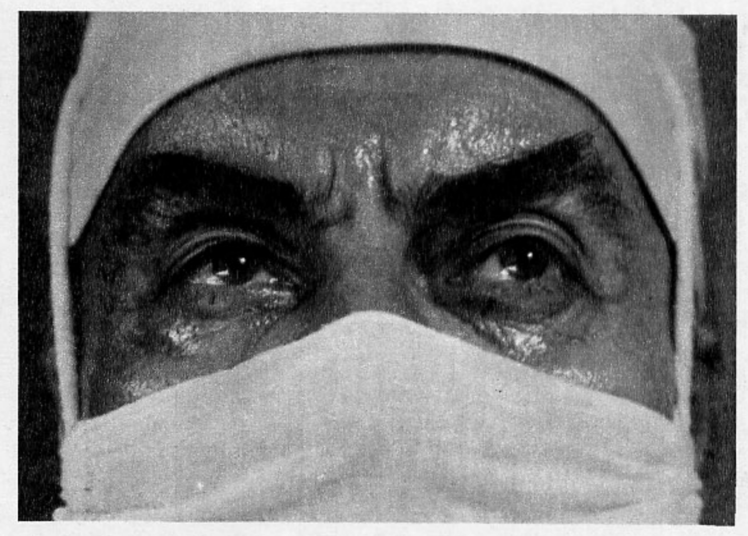
Один из типично фотографических комплексов «видения» — съемка крупных и сверхкрупных планов. Эти приемы теперь широко применимы, общедоступны и в творческой, и в научной фотографии. Но будем помнить, что первый подобный снимок сделал тот же Надар — он сфотографировал крупным планом глаза композитора Гуно. Опять курьез: в глазах Гуно оказалась отраженной фигура самого Надара в перевернутом виде, с фотоаппаратом, установленным на штативе. На самом деле из таких «курьезов» вырастал реальный метод нового видения, который вводил в художественную жизнь первое искусство, опирающееся на достижения техники.

В нескольких странах заявили о себе фотографы, наделенные признаками сильных личностей. До этого времени даже фотографы, имевшие выдающийся талант, чаще отражали в своих исканиях черты личности художников-живописцев или графиков, ибо творческие искания исходили из общих начал. Началось формирование художественного сознания фотографа. Появились новаторы, «бунтари» с программными заявками.

Ограниченные возможности журнальной статьи позволяют назвать лишь несколько имен: венгр по национальности, работавший в Германии, Ласло Моголи Надь, немец Альберт Ренгер-Патч, американец Эдвард Уэстон, наш соотечественник, талантливый художник и фотограф Александр Михайлович Родченко. Этот список имен мог бы быть увеличен.

В своей программной книге «Живопись, фотография, фильм» Моголи Надь (1895—1946) утверждал, что до развития фотографии живопись решала и задачу изобразительности, и задачу «красочного выразительного построения». Теперь вся область изображения переходит к фотографии. Строить же снимки следует в соответствии с возможностями техники фотографии, не связанной больше «теми узкими границами, которые поставлены нашему глазу его физическим устройством». Моголи Надь призывал показывать явления жизни, предметы с необычной точки зрения, что недоступно изобразить





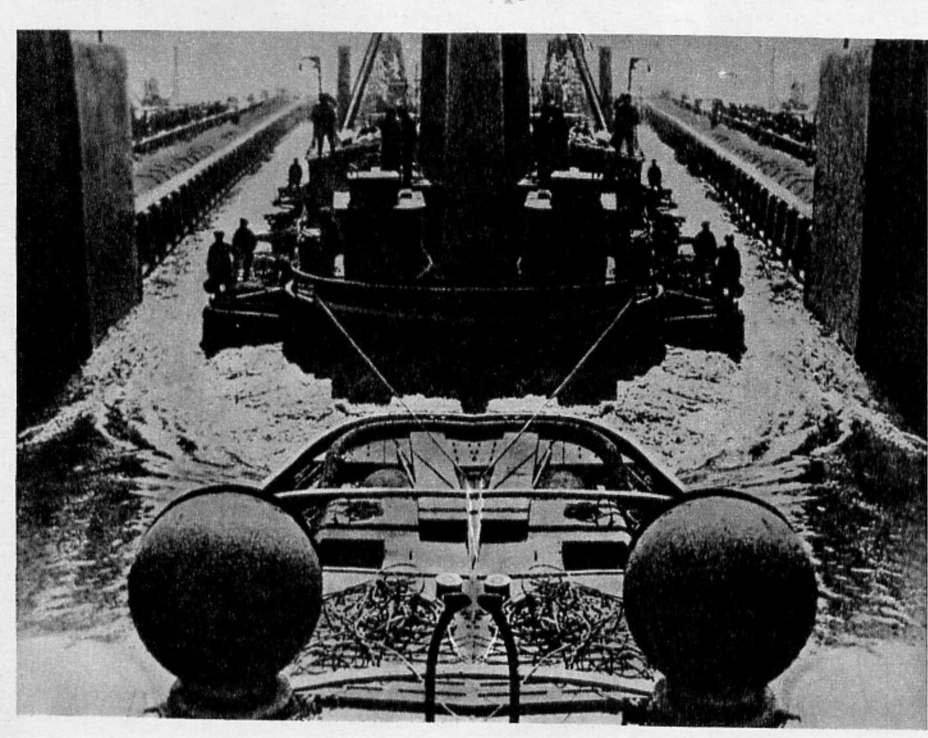
НАДАР
Глаза композитора Гуно

Р. АМБАРЦУМЯН
После операции

А. РОДЧЕНКО
Беломорканал

«ручному труду» живописца или графика. Фотографии, говорил он, присуще делать открытия в знакомом мире, показывать по-новому, иногда даже загадочно, простое, а иную мелочь быта возвести в образ. Выводы Моголи Надя относительно живописи односторонни: современная реалистическая живопись продолжает решать те задачи, которые Моголи Надь не очень удачно назвал «изобразительными». При этом она ничем не напоминает фотографию, которой Моголи Надь поручал решение этих задач! В рассуждениях же о фотографии Моголи Надь способствовал выявлению ее специфических творческих особенностей как нового вида искусства. Он много экспериментировал. Снимал в рентгеновских лучах, вторгся в макро- и микромир фактур и рельефов, утвердил в фотографии крупный и сверхкрупный планы. Он считал: фотоаппарат — продолжение глаза художника. Фотограф дает расширенное представление о красоте реального мира, которая недоступна художникам и графикам. Моголи Надь занялся фотограммами, то есть получал на фотобумаге контактные изображения наложенных на нее непрозрачных, полупрозрачных и прозрачных предметов. Здесь можно усмотреть начало и абстрактного фотоискусства; такие работы уводили художника в сторону от реалистической сути фотографии.

Ренгер-Патч (1897—1966) сосредоточил, в частности, внимание на фрагментарных снимках из растительного мира. Он показал фотографически выразительное в хаотически переплетенных корнях старых деревьев, драматическое в древесных стволах, лирику в листве. Снимки немецкого фотографа покоряли передачей фактуры предметов, по-новому донося щей до зрителя «сокровенное в природе».



Фотохудожник нового толка Эдвард Уэстон (1887—1958) оказал сильное противодействие традициям «живописной фотографии» в США. Он один из создателей творческой группы «Ф : 64». Название символизирует позицию фотографов. 64 — крайнее деление диафрагмы, при котором изображение объекта получается с большой резкостью во всех планах пространства. Это был вызов любителям мягкорисующей оптики: современные объективы резкорисующие, надо показывать мир таким, каков он есть, каким не может передать его ни живописец, ни график. «Неподкупный глаз-объектив», по мнению Уэстона, ведет фотографа «по пути объективного отражения внешнего мира». Лично Уэстон был увлечен одним из своих программных лозунгов: «Видеть в формах природы формы человеческого тела, в формах человеческого тела — формы природы». Известны его снимки дюн, макроснимок разреза артишока, снимок перца и многие другие. Природа и в строение луковицы вложила не меньше изыска, чем в строение человеческого тела! Фотографы выискивали средствами фотографии скрытую от глаза неведомую красоту.

Советская фотография гордится именем новатора-художника и фотографа Александра Родченко (1891—1956). Это был художник, опирающийся в своих поисках на новые технические средства и ищущий новые средства выразительности. О творчестве его уже имеется немало публикаций и в нашей стране, и за рубежом, среди них — обстоятельная монография Л. Ф. Волкова-Ланнита. Интересно отметить, что по курсу истории творческой фотографии, который читает автор этих строк в Институте журналистского мастерства, не менее десяти курсовых рефератов были написаны слушателями-фотожурналистами — по их выбору — о разных аспектах творчества А. М. Родченко.

Великая Октябрьская социалистическая революция повернула прогрессивное русское искусство в сторону идей революции, поставила его на службу интересам строительства социализма.

Александр Родченко в начале 20-х годов стал глашатаем «утилитарного искусства»; он преподавал во

ВХУТЕМАСе, занимался конструированием интерьеров, мебели, соответствующей потребностям нового быта, работал художником театра и киностудий, в частности сотрудничал с Дзигой Вертовым, новатором документального кино. Близкий Владимиру Маяковскому, он оформлял средствами фотомонтажа книги стихов поэта. Затем перешел к самостоятельным занятиям фотографией. Здесь открылся простор его поискам «новой простоты». Родченко проводил принцип: показывать обычное и знакомое с новых точек зрения. Снимать сверху вниз, снизу вверх, прибегать к ракурсам, деформациям. Он фотографировал двор и улицу из окна восьмого этажа дома, где жил, создавал в необычном ракурсе портреты, без украшательства, без претензий на лоск и «красивость». В этом отношении новаторским подходом к съемке отличается его серия изображений Маяковского.

Непросто входили в жизнь серии работ Родченко-фотографа. Снимки нередко обескураживали, вызывали резкие упреки в формализме, в частности снимок пионера-горниста, снятого снизу вверх. Это действительно был рискованный ракурс. Родченко приучал к новому «искусству видения». Он учил выражать целое фрагментом, частью, деталью. И в конце концов его новаторство победило, его приемы вошли в практику как само собой разумеющиеся средства построения фотографического изображения. Очень интересны серии снимков Родченко «Беломорканал», «Цирк», «Спорт», «Скачки». Широко известны его «Портрет матери», «Шлюз Беломорканала» (изображение смонтировано с таким же изображением, но зеркально обращенным, отчего образ сооружения приобрел вескую монументальность). Родченко одним из первых применил «смазку» изображения движущихся объектов; таков его динамично-страстный классический репортажный снимок «Скачки».

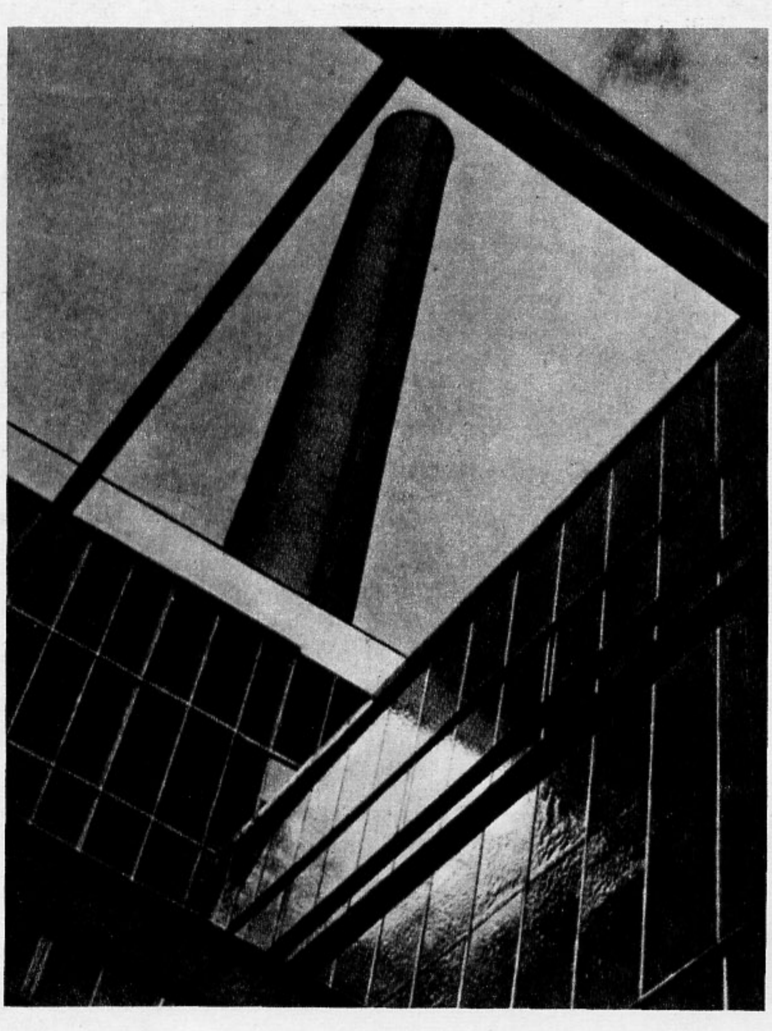
Уместно здесь вспомнить французского художника начала нашего века Эдгара Дега. Излюбленными темами его смелых композиций были, в частности, балет, ипподром. Поистине пророк, Дега еще до того, как фотография усвоила технику съемки движения и ввела в обиход дерзкую кадрировку «сцен с движением», овладел искусством «нового видения». В конце жизни он сам фотографировал, письма Дега полны ссылок на фотографию. Вот еще одна иллюстрация истины, что искусства классические и новые, «технические», развиваются в диалектическом взаимодействии.

Невзирая на упреки, А. М. Родченко оставался верен себе и оказал большое влияние на развитие молодой советской творческой фотографии. Недолгое время в Москве существовало объединение художников «Октябрь». Родченко был в его фотографической секции и оказал свое воздействие на становление стиля работы Б. Игнатовича, В. Грюнталя, Е. Лангмана, Б. Кудоярова, В. Ковригина, на такого устоявшегося мастера художественной фотографии, как А. П. Штеренберг, ныне одного из наших старейших фотомастеров.

Следы влияния Родченко заметны в фоторепортажных работах А. Шайхета, например в кадре «На съезде рабселькоров». Вспомним «Портрет художника Татлина» М. Наппельбаума. Изображение архитектора неуемного, фантастического дара вовсе выпадает из стиля студийных портретов мастера: свободная поза, руки на коленях, папироса во рту... Здесь явно сказывается влияние нового слова в фотографии Родченко и других мастеров такого склада.

Впрочем, и за рубежом, скажем, на творчестве такого маститого мастера художественной фотографии, как американец Эдвард Стейхен (известен в нашей стране по составленной им в 50-х годах выставке «Род человеческий»), в 20-х и в последующие годы явно сказалось влияние фотографов, провозглашавших принципы «нового видения» в фотографии.

Упомянем еще об одном явлении: в 30-х годах вокруг Бориса Игнатовича образовалась группа единомышленников-фотожурналистов — Елизавета и Ольга Игнатович, Я. Бродский, Л. Бать и другие. В течение нескольких лет в печати появлялись снимки с подписью «Бригада Игнатовича». Эти мастера работали в манере Родченко, но оперативнее, опираясь на темы актуальной советской журналистики. Следует назвать еще имя журналиста Ильи Сосфенова. Он обобщил теоретически опыт своих друзей. Была разработана своеобраз-







Я. ФРУНКЕ
Конструкции

А. ШАЙХЕТ
На съезде рабселькоров

Л. ДМОВСКИЙ
Два поколения

ная теория «внутрикадрового монтажа»: фотографы стремились заполнять все поле кадра «активным материалом», чтобы в совокупности своей изображаемые объекты или характерные части их давали цельное представление о теме и сюжете снимка. Это называлось «упаковкой кадра». Чтобы нужные объекты попали в кадр, применяли «перекос» (горизонтальные и вертикальные линии шли под острым или тупым углом к линиям обреза кадра). Часто снимали широкоугольным объективом там, где он не требовался, и телеобъективом в тех случаях, когда обычно применялся объектив с меньшим фокусным расстоянием. Такое рассудочное заполнение площади кадра объекта только ради «упаковки» лишало снимки эмоциональности. Но в целом это были азартные искания.

В дальнейшем с развитием репортажа стали преобладать в журналистике не «упакованные», а свободные, разомкнутые, динамичные композиции.

Ныне некогда дерзкие, если не еретические, опыты Моголи Надя, Родченко, Уэстона и других фотографов-новаторов 20-х — начала 30-х годов растворились в повседневной практике любителей художественной фотографии и фотожурналистов.

Решение публицистических тем советской журналистики часто требует поисков смелых ракурсов, деформаций, нарушения обычного рисунка линейной перспективы путем съемки длиннофокусными объективами. Деформация объемов и формы объектов при съемке широкоугольными объективами стала также распространенным приемом (укажем, например, на практику современной литовской школы фотографии). Некогда спорно-новаторские приемы редких фотографов 20-х годов мы видим и в снимках А. Птицына, Вал. Лебедева, Д. Бальтерманца, Н. Рахманова и многих других мастеров.

В этой статье рассказано об исканиях фотографией собственного языка искусства. В десятой пятилетке, планы которой утвердил в своих решениях XXV съезд КПСС, фотожурналистам предстоит немало потрудиться. В своем развитии фотография как искусство все больше отделяется от традиционных подражаний старшим изобразительным искусствам. Будут совершенствоваться все новые средства и приемы чисто фотографического решения тем. Поэтому весьма важно всмотреться в истоки новаторских исканий прошлого — некоторым из них и уделено внимание в этой статье.

Другая область исканий самостоятельного пути фотографии в мире искусств — документальная, журналистская, репортажная фотография. Рассказ о ранних предвестниках этого могучего направления в современной творческой фотографии — тема, выходящая за пределы данной статьи.

С. МОРОЗОВ





ФОТОКОНКУРС БЕЛОРУССКОГО ОПТИКО-МЕХАНИЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

Белорусское оптико-механическое объединение (БелОМО) при участии слайдклуба «Спектр» Белорусского телевидения и редакции журнала «Советское фото» проводит фотоконкурс. Цель конкурса — обмен опытом по созданию и применению цветных диапозитивов и отпечатков малого формата в пропагандистской, педагогической, лекционной, научной работе.

К участию в конкурсе приглашаются профессионалы и фотолюбители — работники научных и культурно-просветительных учреждений, педагоги, лекторы, пропагандисты, работники телевидения и др. Принимаются черно-белые и цветные отпечатки, выполненные в любой технике печати, размером не более 24 см по длинной стороне, а также цветные диапозитивы 24×36 мм (обязательно в пластмассовых рамках). Каждый автор может прислать не более 10 отпечатков и 30 диапозитивов.

Работы могут быть объединены в серии, фотоочерки, фоторассказы, фоторепортажи, подборки по теме лекции, научного исследования, видеоряда для телевизионного выступления. В этом случае необходимо приложить соответствующий текст или магнитофонную запись.

Темы подборок и отдельных работ могут быть самыми разнообразными.

НАГРАДЫ: три диапроектора «Свитязь-авто» и почетные дипломы; три фотоаппарата «Зенит-Е» и дипломы I степени; три фотоаппарата «Силуэт-электро» и дипломы II степени; три фотоаппарата «Вилия-авто» и дипломы III степени.

За лучшие серии снимков или диапозитивов — три диапроектора «Свитязь».

На обороте отпечатков или на рамках диапозитивов следует указать фамилию, имя, отчество, домашний адрес автора (полностью), название работы, тип аппарата.

Последний срок присылки работ — 25 декабря 1976 г.

Отпечатки не возвращаются, диапозитивы будут высланы авторам в течение января 1977 г.

Устроители конкурса ждут от участников замечаний и предложений по аппаратуре, выпускаемой БелОМО: фотоаппаратам «Вилия», «Вилия-авто», «Силуэт-электро» и диапроекторам семейства «Свитязь».

Материалы на конкурс следует направлять по адресу: 220808, Минск, телевидение, «Спектр».

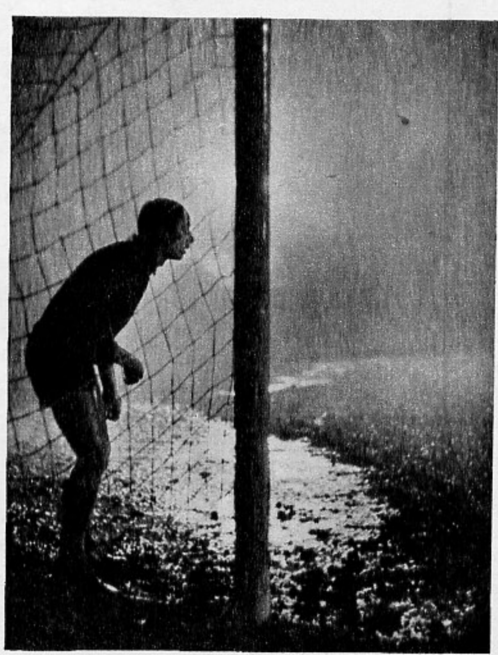
ОРГКОМИТЕТ

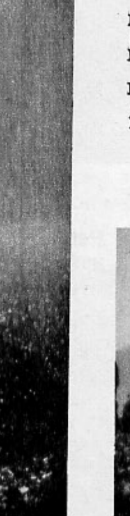




БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет фотожурналист Лев Шерстенников





И. КОЛТУН (Ленинград) Портрет

В. АРСИРИЙ (Москва) Футбол осенний

М. ТАРАНОВ (Кривой Рог) Гимнастки

Н. ЖДАНОВ (Киев) Перевал

А. МАЦИЯУСКАС (Вильнюс) Народный мастер

В. КАПОЧЮС (Вильнюс) Зрители

Е. КАШИРИН (Рязань) Сельский мотив

Г. ГРОССМАН (Владивосток) Настроение

М. ПЕТРОВ (Челябинск) Шефы приехали

ОТ ФРАГМЕНТА — К ЦЕЛОМУ

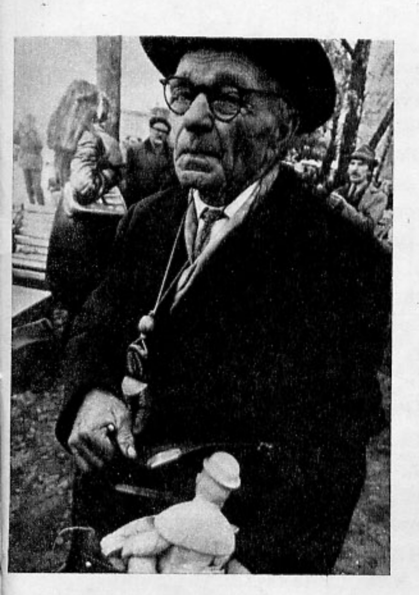
...Был у меня знакомый коллега — он приносил в редакцию «съемку» и перед тем, как сдать ее, вдруг начинал полосовать ножницами какой-нибудь отпечаток, рассуждая при этом, что из него одного вполне можно выкроить целых три, а давать в таком виде, в каком он есть, — слишком жирно будет. Анекдот! Можно было бы рукой махнуть и не обращать внимания на чудака, если бы не вспомнились слова другого человека — мастера, его сетования как раз по обратному поводу. Просматриваешь, говорил он, свои снимки и видишь одни обрывки, фрагменты, куски — все по отдельности, и нет кадра, который содержал бы все, давал представление и о месте действия, и о совокупности характеров, и о событии в целом. Разумеется, и в капле воды может отразиться мир, но иногда все-таки хочется увидеть этот мир, отраженный не в капле, а как таковой. И не зря, видимо, мечтал крупный фоторепортер воплотить очередной свой замысел не в серии фрагментарных работ, а в едином широком фотографическом полотне. Не будем спорить, насколько это стремление было объективно необходимым, а насколько продиктовано личными взглядами мастера, как не будем сопоставлять, что лучше: фотография-фрагмент или фотография-полотно. Но заметим: мастер ставил перед собой более высокую и трудную задачу — достоинства отдельных фотографий-фраз слить в единство фотографии-рассказа, фотографии-новеллы. Попытаемся и мы рассмотреть предложенные снимки в том плане, насколько полно они рисуют разворачивающуюся картину, как происходит переход от фрагмента к целому, что является смысловым и зрительным центром фотографии, всегда ли эти центры совпадают или их может существовать на плоскости снимка множество, в чем заключается понятие смысловой многоплановости фотографии.

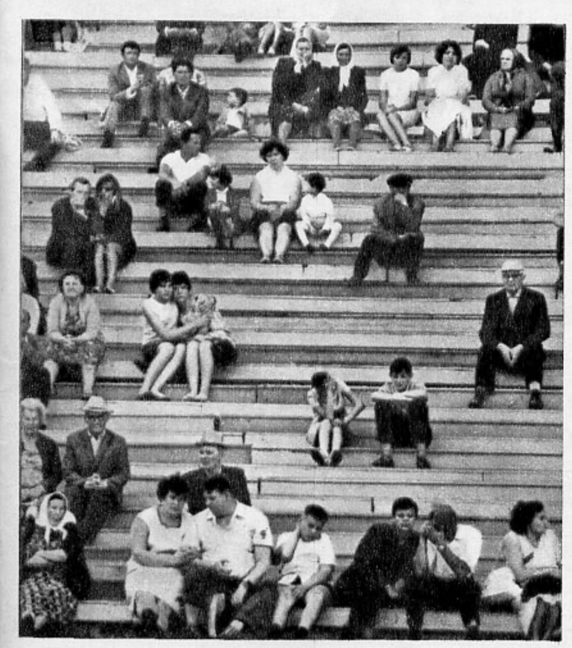
Начнем с фотографий предельно скупых и лаконичных, как по охвату изображаемого пространства, так и по изобразительным средствам.

Портрет, выполненный И. Колтуном, — пример аскетического подхода к снимку. На черной плоскости фотографии смотрятся только лицо, руки да линия спинки кресла. Количество элементов изображения ничтожно, но тем весомее должна быть роль каждого из них. Достаточно ли их, чтобы дать характеристику портретируемой, дополнить те стороны характера, которые ускользают от нас, не дают возможности до конца представить, кто перед нами: актриса в роли или обыкновенная женщина в жизни. В конце концов не существенно — кто она. Но что о ней говорит портрет, показывает ли он грусть, размышление, решимость? По какому поводу? Ответа на это в «тексте» изображения тоже не заложено. А снимок кажется выразительным. Что ж, его так и можно назвать — этюдом на выразительность. Но чтобы этюд стал законченной вещью, необходимо, чтобы состоялась не только внешняя, но и внутренняя сопрягаемость элементов изображения. Иными словами, чтобы каждый изобразительный элемент был бы и элементом содержания, а не только декорирующей деталью.

Фрагментарен снимок М. Таранова «Гимнастки». Содержание снимка здесь не выходит за пределы изобра-






жаемого. Пусть так. Но тогда фрагмент должен нести содержание, способное удержать наше внимание. Этого тоже не происходит: фигуры девушек, способные украсить любой снимок, здесь не спасают положения — движениям их не хватает отточенности и остроты, и девушки остаются всего лишь декорирующим элементом.
Совершенно иное впечатление производит работа В. Арсирия «Футбол осенний». Здесь фрагмент — вратарь в воротах, лужа и дождь (кстати, сам по себе достаточно интересный, емкий сюжет) — повод рассказать о происходящем за пределами кадра, на поле, на трибунах. Здесь фрагмент дает толчок, направление нашему воображению, а уж оно способно нарисовать живую и весьма яркую картину.
На примере снимка Н. Жданова «Перевал» видно, как совершается переход от фрагмента к целому. Но подошвы горных ботинок — вещь мало интересная. И цель автора — не их показать, а через них, как через некую деталь, пусть и несколько иронично, показать саму атмосферу похода, даже красоту гор и, если хотите, — настроение молодости, когда физическая усталость вовсе не равнозначна духовному утомлению. Формально центральную деталь автор, таким образом, использует лишь как трамплин, чтобы, едва оттолкнувшись от него, сразу же про него забыть и насладиться красотой полета.
В снимках, рассмотренных выше, присутствовал единый зрительный центр, даже если в некоторых из них им служила не единственная деталь, а ряд однотипных предметов. На фотографии А. Мацияускаса «Народный мастер» два самостоятельных центра: лицо мастера и деревянная фигурка, выглядывающая из портфеля. Второй центр подчинен первому, но тем не менее он существует и несет значительную смысловую нагрузку. Снимок «Сельский мотив» Е. Каширина многим читателям хорошо известен по выставкам и публикациям, в нем тоже два центра, каждый из которых вполне мог бы существовать независимо от наличия другого: девочка и пейзаж, занимающий верх кадра. Но здесь происходит естественное смысловое слияние этих центров, и в этом слиянии — новое качество снимка, дающее возможность увидеть работу в большей полноте, ежели бы мы увидели каждую из половинок в самостоятельном виде и каждая бы из них в значительной мере была б отрывочна. Работа обретает многоплановость, причем я имею в виду многоплановость не композиционную, а смысловую, когда окружающий фон служит средством дополнения, дорисовки характера и существа изображенного человека, а сама девочка своим присутствием привносит глубину пейзажу, выражающуюся в наличии внутренних связей с изображением человека, придает пейзажу адресность, связь его с определенной группой людей.
Но всегда ли изображение не одного, а двух или более предметов приводит к многоплановости снимка, его смысловой насыщенности? На фотографии Г. Гроссмана «Настроение» мы видим по меньшей мере сотню человеческих лиц. И что же, можем мы ее назвать многоплановой? Нет, фотография такого впечатления не производит. Все лица передают одно и то

Окончание на стр. 48

ЦВЕТНЫЕ НЕГАТИВНЫЕ ПЛЕНКИ И ИХ ОБРАБОТКА

В последнее время в редакцию поступает много писем, в которых читатели спрашивают о свойствах цветных негативных пленок, особенностях работы с ними и режимах их обработки. Данная статья является ответом на вопросы, поставленные фотолюбителями.

СВОЙСТВА И ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЛЕНОК

Для фотолюбителей имеются в продаже следующие виды цветных негативных пленок: ДС-4, ЦНД-32, ЦНЛ-32, ЦНЛ-65 (производства Шосткинского химкомбината) и «Орвоколор» NC-19 МАСК (производства фирмы «ОРВО», ГДР). Все пленки, за исключением ДС-4, являются маскированными пленками.

Каковы основные различия между маскированными и немаскированными пленками?

Чисто внешнее отличие между этими двумя типами пленок состоит в том, что экспонированная и правильно обработанная маскированная пленка, помимо изображения в дополнительных цветах, имеет достаточно сильный желто-оранжевый тон, а немаскированная пленка такого оттенка не имеет. Часто фотолюбители по неопытности считают наличие такого тона на пленке дефектом обработки и спрашивают, как избавиться от желтой вуали. На самом же деле этот оттенок является следствием образования в эмульсионных слоях пленки при проявлении специальных добавочных красителей (масок). Наличие масок улучшает цветопередачу при печати благодаря коррекции реальных спектральных характеристик основных красителей, образовавшихся в слоях пленки, и приближает эти характеристики к требуемым.

Но почему же тогда продолжает выпускаться (хотя и в меньших количествах) немаскированная пленка?

Это объясняется несколькими причинами. Во-первых, для достижения наилучших результатов при печати с маскированных пленок необходима специальная фотобумага, например типа «Фотоцвет-4», производство которой еще не налажено в достаточно большом количестве. Во-вторых, изготовление маскированной пленки — более сложное и трудоемкое дело. В-третьих, немаскированная пленка обладает одним неоспоримым преимуществом: с цветного негатива можно делать отпечатки и на обычной черно-белой бумаге. Подобная печать с маскированного цветного негатива затруднена из-за оранжевого тона пленки, что создает для черно-белой бумаги общее неактиничное освещение.

По характеру цветовой балансировки все перечисленные пленки могут быть разделены на три типа:

1. Пленки, используемые для съемок при стандартном дневном освещении. Цветовая температура балансировки этих пленок равна 5600 К (18 декамайред). К пленкам этого типа относятся ДС-4 и ЦНД-32.

2. Пленки, используемые для съемок при освещении лампами накаливания (перекальными фотолампами). Цветовая температура балансировки этих пленок обычно равна 3200 К (31 декамайред). К пленкам этого типа относятся ЦНЛ-32 и ЦНЛ-65.

3. Универсальные пленки, используемые для съемок при любом освещении. Цветовая температура балансировки этих пленок выбрана примерно посредине между цветовыми температурами пленок для дневного и искусственного света и обычно равна 4200 К (24 декамайред). К пленкам этого типа относится «Орвоколор» NC-19 МАСК.

Если снимать на универсальную пленку при дневном освещении или при лампах накаливания, то и в том, и в другом случае балансировка пленки не будет совпадать со спектральным составом освещения, что приведет к цветовым искажениям на негативе. Однако эти искажения сравнительно невелики (ведь пленка сбалансирована для некоторого «промежуточного» освещения) и могут быть полностью устранены при печати с помощью корректирующих фильтров.

Часто фотолюбители задают вопрос: можно ли при съемке на цветную негативную пленку пользоваться конверсионными фильтрами подобно тому, как это делается при съемке на цветную обращаемую пленку?

В принципе, конечно, можно, и притом теоретически без каких-либо ограничений. Например, пленку ЦНЛ-65 можно использовать в условиях дневного освещения, применяя плотный красно-коричневый конверсионный фильтр R12 (кратность 2,0). Для приближения балансировки пленки «Орвоколор» NC-19 МАСК к дневному свету пригоден фильтр R6 (кратность 1,4). Подробнее о применении конверсионных фильтров можно прочитать в № 4 «Советского фото» за 1975 год.

Однако на практике при съемке на цветную негативную пленку конверсионными фильтрами пользуются редко, так как требуемую степень цветокоррекции удобнее и проще обеспечить в процессе печати с помощью корректирующих фильтров, тем более, что любой съемочный фильтр, являясь оптической средой с неидеальными свойствами, вносит световые потери, а также частично снижает резкость изображения.

Применение цветных съемочных фильтров при работе с негативной пленкой может быть оправдано лишь в том случае, если требуется определенная цветовая окраска изображения, диктуемая художественными мотивами. Естественно, что использование бесцветных ультрафиолетовых фильтров и поляризационных фильтров при съемке допустимо, если, например, необходимо ликвидировать избыточный ультрафиолетовый фон в освещении (съемка в горах и на море) или устранить блики объекта съемки.

Таблица 1

Характеристика цветных негативных пленок

Пленка	Тип освещения (Д—дневной свет, Л—лампы накаливания, У—универсальное освещение)	Цветовая температура балансировки		Номинальная светочувствительность, ед. ГОСТа			Коэффициент контрастности	Общая фотографическая широта, не менее	Баланс чувствительности, не более	Баланс контрастности, не более	Разрешающая способность, не менее лин/мм	Гарантийный срок хранения, месяцы
		Кельвины	декамайреды	для дневного света	для ламп накаливания	для импульсных ламп-вспышек						
ДС-4	Д	5600	18	45	—	22	0,7	0,9	2,5	0,1	60	9
ЦНД-32	Д	5600	18	32	—	16	0,7	0,9	2,5	0,1	60	9
ЦНЛ-32	Л	3200	31	—	32	—	0,7	0,9	2,5	0,1	60	9
ЦНЛ-65	Л	3200	31	—	65	—	0,7	0,9	2,5	0,1	60	9
«Орвоколор» NC-19 МАСК	У	4200	24	65	45	32	0,7	1,3	2,0	0,1	85	12

Таблица 2

Режимы обработки пленок ДС-4, ЦНД-32, ЦНЛ-32, ЦНЛ-65

Вид обработки	Продолжительность обработки, мин	Температура растворов, °С
1. Проявление	5 — 8	20±0,3
2. Допроявление	5	20±0,3
3. Фиксирование	6	16 — 20
4. Промывка	10	8 — 14
5. Отбеливание	4	19 — 21
6. Промывка	5	8 — 14
7. Фиксирование	4	16 — 20
8. Промывка	20	8 — 14

Примечания:
1. Точное время проявления пленки указано на упаковке.
2. Операции 1 — 3 проводятся в темноте.
3. Окончательная сушка пленки проводится при температуре не выше 30°С.
4. При однократном использовании растворов допускается применение сокращенной обработки (последовательно выполняются операции 1, 2, 3, 4, 5, 8).

Таблица 3

Режимы обработки пленки «Орвоколор» NC-19 МАСК

Вид обработки	Продолжительность обработки, мин	Температура растворов, °С
1. Проявление	6 — 8	20±0,25
2. Промывка	15	12 — 15
3. Отбеливание	5	18 — 20
4. Промывка	5	12 — 15
5. Фиксирование	5	18 — 20
6. Промывка	15	12 — 15

Примечания:
1. При обработке пленки в бачке время проявления должно быть равно 7 мин.
2. Операции 1 — 3 проводятся в темноте.

Таблица 4

Рецептура растворов для обработки цветных негативных пленок

Вещества, г на 1 л раствора	Отечественные пленки				Пленка фирмы „ОРВО“		
	ДС-4	ЦНД-32	ЦНЛ-32	ЦНЛ-65	„Орвоколор“ NC-19 МАСК		
	проявитель	допроявитель	отбеливатель	фиксаж	проявитель („Орвоколор“ С-15)	отбеливатель („Орвоколор“ С-55)	фиксаж („Орвоколор“ С-71)
Трилон-Б	2,0	—	—	—	3,0	—	—
Парааминодиэтиланилинсульфат (ЦПВ-1)	2,3	—	—	—	3,0	—	—
Гидроксиламинсульфат	1,2	—	—	—	1,2	—	—
Сульфит натрия безводный	2,0	—	—	5,0	2,0	—	—
Поташ	60,0	—	—	—	75,0	—	—
Калий бромистый	2,0	—	15,0	—	2,5	15,0	—
Метабисульфит натрия	—	2,0	—	2,0	—	—	—
Калий железосинеродистый	—	—	30,0	—	—	40,0	—
Калий фосфорнокислый однозамещенный	—	—	17,0	—	—	25,0	—
Тиосульфат натрия крист.	—	—	—	200,0	—	—	200,0

Примечания: 1. Трилон-Б может быть заменен двойным количеством гексаметафосфата натрия. 2. При использовании в проявителе дистиллированной воды водоумягчающие вещества не применяют.

Таблица 5

Зависимость коэффициента контрастности пленки от времени проявления

Время проявления в % от рекомендуемого	70	85	100	115	130
Коэффициент контрастности	0,52	0,58	0,65	0,70	0,75

Основные характеристики цветных негативных пленок приведены в табл. 1.

ОБРАБОТКА ПЛЕНОК

Заводы-изготовители рекомендуют вполне определенную рецептуру растворов и режимы обработки, которые обеспечивают достижение заданных характеристик пленок.

Так, стандартный режим обработки отечественных цветных негативных пленок включает в себя выполнение восьми операций с общим временем обработки 60 мин (табл. 2). Стандартный режим обработки пленки «Орвоколор» NC-19 МАСК состоит из шести операций с общим временем обработки 52 мин (табл. 3).

Рецептура растворов для обработки всех расомотренных типов пленок представлена в табл. 4.

Дополнительно к перечисленным в таблицах 2 и 3 операциям сразу после окончательной промывки можно рекомендовать смачивание. Операция проводится в растворе, содержащем 1 г смачивающего вещества СВ-1017 или F-905 (ОП-7, ОП-10) на 1 л воды, в течение 1 мин при температуре 12—15°С. Непосредственно после этого (без ополаскивания водой!) следует сушка. Смачивание ускоряет процесс сушки и обеспечивает чистую поверхность высохшей пленки, без следов от капель воды.

При обработке цветных негативных пленок фотолюбитель должен иметь в виду, что во многих случаях по тем или иным соображениям можно отступить от рекомендуемых стандартных рецептов и режимов (см., например, «Советское фото», 1975, № 8).

Практика показывает, что все отечественные маскированные пленки можно успешно обрабатывать по режиму и рецептуре для пленки NC-19 МАСК и, наоборот, пленка «Орвоколор» может быть обработана по стандартному режиму для пленок отечественного производства. Это объясняется тем, что в рецептах проявителей (что важнее всего!) имеются лишь непринципиальные различия.

В процессе обработки можно также в некоторой степени влиять на характеристики пленок. Так, изменение времени проявления приводит к изменению коэффициента контрастности (табл. 5). При этом необходимо помнить, что изменение времени проявления приводит также и к изменению эффективной чувствительности пленки. Ориентировочно можно считать, что увеличение (уменьшение) времени проявления на 2—3 мин приводит к повышению (понижению) чувствительности примерно в 1,5—2 раза.

Однако изменение времени проявления в очень больших пределах вызывает дополнительную разбалансировку слоев пленки и увеличение цветовых искажений.

Особо следует остановиться на режиме отбеливания. Рецептура отбеливателей для современных цветных маскированных пленок выбирается таким образом, чтобы обеспечить «щадящие» условия для масок, сформировавшихся в слоях пленки в процессе цветного проявления. Увеличение концентрации железосинеродистого калия в отбеливателе выше 40—50 г/л или значительное увеличение времени отбеливания может привести к частичному или полному обесцвечиванию маскирующих компонентов пленки.

По этой причине, например, отбеливатель типа «Орвоколор» С-57, содержащий 100 г/л железосинеродистого калия (см. В. П. Микулин. Фоторецептурный справочник. М., «Искусство», 1972) не пригоден для маскированных, но вполне пригоден для обработки немаскированных пленок. Фотолюбителю при работе с любыми цветными негативными пленками удобнее и проще пользоваться готовыми комплектами для обработки (например, львовского завода «Реактив»). Состав веществ в комплекте соответствует рецептуре, изложенной в табл. 4. Режимы обработки можно выбирать по своему усмотрению в зависимости от намерений и типа пленки.

Ю. ШИЛОВ,
кандидат технических наук

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОТОАППАРАТОСТРОЕНИЯ

АППАРАТЫ ДЛЯ ЭКСПЕДИЦИЙ И ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ



Рис. 1.
«Снаряд для экспедиций»
Д. П. Езучевского

Русские изобретатели учитывали запросы путешественников, географов, археологов, нуждающихся в удобной для переноски многозарядной фотокамере. В начале 80-х годов XIX века в России появляются фотоаппараты, рассчитанные на сравнительно большой запас фотопластинок непосредственно в аппарате и на быструю и удобную замену экспонированной пластинки новой. Эти аппараты получили название магазинных.

Создание оригинальных конструкций фотографических аппаратов связано с именем талантливого московского конструктора Д. П. Езучевского. Еще в 1875 году им был создан стереоскопический аппарат. Автор назвал его «снарядом для экспедиций» (в усовершенствованном виде показан на рис. 1).

Камера предназначалась для съемки на сухих броможелатиновых пластинках размером 170×85 мм. Форма аппарата призматическая; внутри камеры помещалось 12 пластинок, автоматически выставляемых на место матового стекла. Затвор был приспособлен для объективов различного размера и позволял делать съемки как моментальные, так и с выдержкой. Выдвижение объектива осуществлялось путем откидывания верхней половины передней стенки аппарата. Для наведения на резкость была приспособлена лупа.

Изобретатель сам проверил свой аппарат на съемках в путешествиях по стране. Наличие в камере запаса пластинок освобождало фотографа от ее перезарядки. «Снаряд для экспедиций» 28 декабря 1879 года получил высокую оценку на заседании Русского технического общества.

На выставке в Париже в 1878 году в числе экспонатов были представлены русские фотографические произведения и приборы. Камера Д. П. Езучевского заслужила бронзовую медаль.

Иностранные предприниматели не были заинтересованы в том, чтобы фотоаппараты русских конструкторов попадали на выставки. Поэтому приходилось прибегать к самым необычным приемам пересылки экспонатов. Так, в приложении к журналу «Свет» за 1878 год сообщалось, что камера

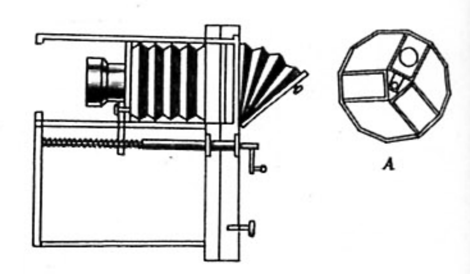


Рис. 3.
Аппарат Измайлова.
Вид сбоку и сзади

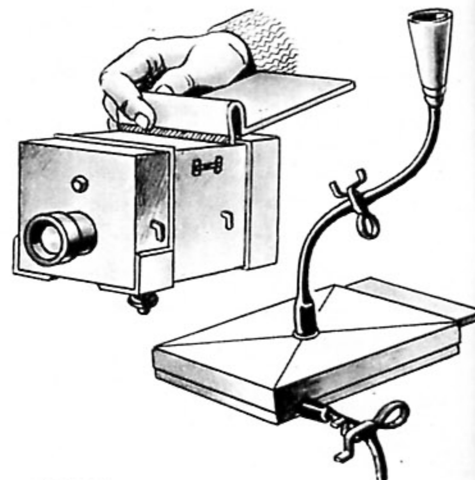


Рис. 4.
Зарядка аппарата и общий вид коробки-лаборатории И. И. Филипенко

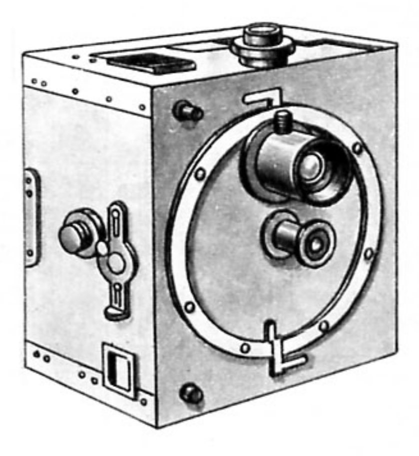


Рис. 5.
Дорожная камера
В. И. Курдюмова

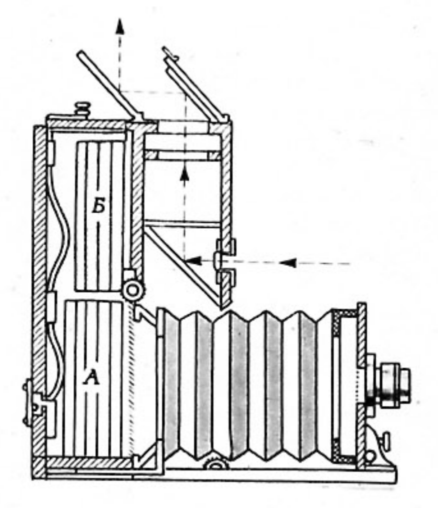


Рис. 2.
Фотоаппарат «Спутник» для моментальных съемок

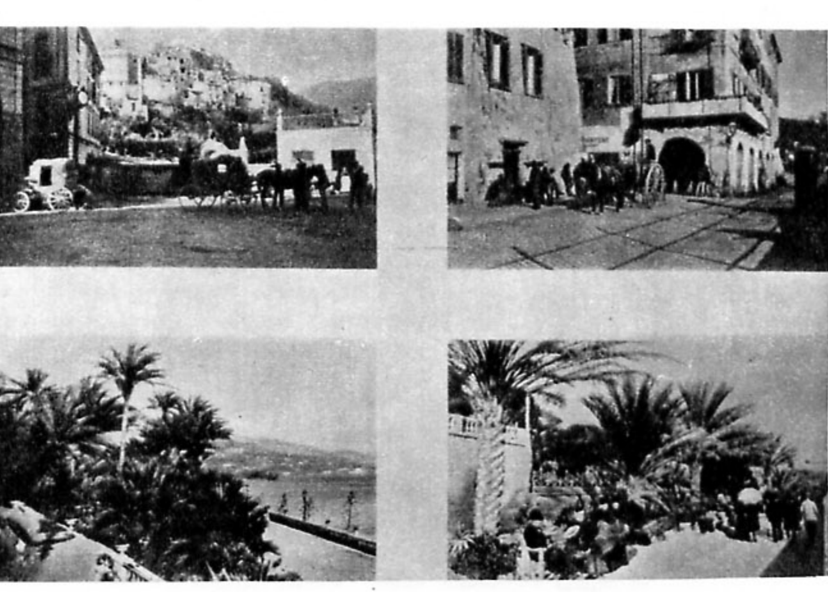


Рис. 6.
Снимки, полученные камерой
В. И. Курдюмова

Д. П. Езучевского была спрятана в имуществе, направленном в антропологический отдел выставки, и извлечена лишь перед открытием последней.
Организаторы выставки были весьма недовольны появлением русской камеры, так как аппарат Д. П. Езучевского отличался от иностранных более совершенной конструкцией.
Камера Д. П. Езучевского экспонировалась и на географической выставке в Венеции, где также получила премию, и на Всероссийской выставке в Москве в 1882 году.
В конце 90-х годов появился еще один аппарат этого конструктора — «Спутник», магазинная камера, предназначенная для путешественников (рис. 2).
В верхней части аппарата *Б* помещалось семь кассет с неэкспонированными пластинками, а в нижней части *А* — восемь. В собранном виде камера имела вид продолговатого ящика. Во время съемки нижняя часть передней стенки откидывалась, и с помощью кремальеры пластинка устанавливалась в фокальную плоскость. Для наводки на объект съемки служил визир и зеркальный видоискатель. Затвор находился внутри камеры за объективом. Особенность его устройства состояла в том, что он вдвое больше экспонировал предметы местности, чем небо.
В корреспонденции, помещенной в журнале «Фотограф-любитель» за 1896 год, сообщалось об этой камере: «...это русское изобретение и притом русского производства совершенно самостоятельное, то есть не составляющее комбинацию заграничных дешевых камер».
В 1880 году русским изобретателем поручиком Измайловым был сконструирован весьма оригинальный фотоаппарат, явившийся прототипом магазинных камер. В основу конструкции была положена система револьверного барабана в соединении с системой магазинного ружья.
Фотоаппарат Измайлова (рис. 3) имел форму двенадцатисторонней призмы, в которой помещались сама камера и два ящика — для неэкспонированных и для экспонированных пластинок.
Аппарат Измайлова предоставлял значительные удобства в работе. Кроме большого запаса пластинок (около шести дюжин), в камере был установлен счетчик, показывавший число имеющихся в запасе пластинок и номер каждой экспонированной фотопластинки. Устройство аппарата не допускало двукратной съемки на одну и ту же пластинку, что устраняло ошибки и порчу негативного материала.
Известно, что «фотографическое ружье», конструктивные особенности которого были близки к устройству аппарата Измайлова, было изобретено Э. Ж. Мареем (Франция) в 1882 году, то есть на два года позже.
В 1883 году на заседании Русского технического общества В. И. Срезневский демонстрировал изготовленный по его рисункам аппарат, предназначенный для экспедиции в Тибет, предпринятой великим русским исследователем Центральной Азии Н. М. Пржевальским. Фотоаппарат был сделан с учетом условий и требований этого длительного и трудного путешествия и получил одобрение.
Небольшой по размеру аппарат укладывался в двойной футляр, приспособленный для ношения через плечо. Наружный футляр был изготовлен из непромокаемой ткани, внутренний — из кожи. Камера, сделанная из красного дерева, внутри оклеивалась черной материей. Это был стереоскопический, магазинный аппарат. В магазине помещалось 30 пластинок размером $3\times2^1/_4$ дюйма. Магазин имел пазы, в которые вставлялись пластинки.
Для облегчения наводки на резкость имелась лупа. Вес камеры составлял 9 фунтов. Камера была изготовлена в мастерской Якобсона в Петербурге. Дерево для аппарата сушилось в мастерской три года, все эбонитовые детали затвора были заменены медными. Аппарат предназначался для съемки с рук.
Аппарат использовал на съемках В. И. Роборовский, постоянный спутник Н. М. Пржевальского, во время путешествия от Кяхты к истокам Желтой реки, при изучении «кочующего озера» Лобнор (Центральная Азия) и т. д.
На заседании V отдела РТО 26 октября 1885 года подполковник артиллерии И. И. Филипенко демонстрировал походный фотографический прибор, состоящий из фотокамеры и походной лаборатории (рис. 4), приспособленный для обработки негативов на свету.
Камера представляла собой продолговатой формы ящик с оригинальным устройством кассетной части, позволяющей вместо деревянных или металлических кассет использовать мешки, изготовленные из светонепроницаемого материала по размеру пластинок. Наличие таких мешков давало возможность экспонированную в аппарате пластинку на полном свету переносить в коробку-лабораторию и здесь же, на месте съемки, проявлять ее.
После наводки аппарата на резкость (по матовому стеклу) мешок с вложенной в него светочувствительной пластинкой надевался на выступ кассетной части. Пластинка из мешка через щель опускалась непосредственно в камеру и прижималась к деревянной рамке в фокальной плоскости поворотом гайки. После экспонирования эта гайка отвинчивалась, камера поворачивалась щелью вниз, и пластинка снова попадала в мешок.
Походная фотолаборатория состояла из разнимающейся жестяной коробки, в нижней части которой имелась щель по размеру пластинок, выступ для надевания мешка и два отверстия: одно из них служило для крепления резинового шланга, из которого наливались растворы, а другое — для крепления шланга, через который они сливались.
Немецкий изобретатель Гейк на подобного рода «мешки для обмена пластинок» получил патент в 1890 году. В журнале «Фотографический вестник» №5 за 1890 год писалось: «Этот давно практикуемый у нас способ обмена пластинок недавно обнародован как новое изобретение, получившее германскую привилегию».
В 1900 году инженеру И. Левицкому была выдана привилегия на магазинную камеру, работающую по такому же принципу, как и камера «Спутник». Она отличалась тем, что заряжалась выдвижным магазином, представлявшим собой металлическую коробку, в которой помещались фотопластинки в металлических рамочках.
Не многим конструкторам фотоаппаратов в царской России удавалось запатентовать свои изобретения. Большинство из них жили в отдаленных районах, не имели средств для уплаты за «привилегию» (взнос 150 рублей) и ограничивались опубликованием статьи в журнале. Поэтому описание большинства фотоаппаратов мы встречаем в журнальных статьях. Большую помощь в восстановлении оригинальных русских конструкций фотоаппаратов оказали нам описания коллекций, которые собирали в то время любители-фотографы.
В коллекции, собранной Н. Д. Казаковым, обращала на себя внимание «дорожная камера» профессора В. И. Курдюмова (рис. 5). Аппарат изготовлялся из дерева, его размеры $5\times3^1/_2\times6^1/_4$ дюйма. Он снабжался анастигматом Цейсса с F=85 мм. Допускалась наводка на резкость на близкие расстояния. При кадрировании использовались два зеркальных визира и уровень.
Аппарат устроен довольно остроумно. На передней его стенке укреплен поворотный круг, на одной из половин которого помещался объектив. Круг посредством рычага поворачивался и перемещал объектив справа налево. Одновременно заводился затвор. Съемка производилась моментальная и с выдержкой. Заведенный один раз для определенной скорости, затвор не нуждался в заводе для повторной съемки; в момент поворота круга пружина затвора натягивалась настолько, насколько она ослабевала при каждом спуске затвора.
Аппарат предназначался для съемки на пластинки размером 9×12 см, а благодаря перемещению объектива и перегородки, поставленной в кассетной части, имелась возможность на одной пластинке сделать два снимка размером 6×9 см или, при установке двух перегородок, — 4 снимка размером 4,5×6 см (рис. 6).
Дорожная камера системы профессора В. И. Курдюмова под названием «Alliana» небольшими сериями изготовлялась в мастерской И. М. Карпова в Петербурге. В рекламе по продаже камеры профессора В. И. Курдюмова сообщалось, что цена камеры с тремя двойными кассетами и двумя чехлами из шагреневой кожи составляла 100 рублей. По требованию заказчика, за присланные четыре семикопеечные марки можно было получить отпечаток, сделанный камерой Курдюмова.
В те годы в России не было фотопромышленности, и маленьким кустарным мастерским было трудно конкурировать с зарубежными фирмами. Тем не менее эти мастерские сыграли немалую роль в развитии фотографии в нашей стране.

А. СЫРОВ,
кандидат технических наук

«ЛЕЙКАФЛЕКС»

В январском номере журнала мы познакомили читателей с 50-летней историей «Лейки» — самой, пожалуй, известной в мире камеры. С названием «Лейка» прежде всего связано понятие о 35-мм дальномерной камере. Читатели уже знают, что, кроме собственно «Лейки», фирма «Эрнст Лейтц» выпускает и зеркальную камеру «Лейкафлекс». Что это за камера и какова ее история?

Уже в начале шестидесятых годов на страницах многих зарубежных фотожурналов время от времени стали появляться заметки о том, что на заводе в Ветцларе готовится «зеркальная «Лейка». Эти сведения вызывали большой интерес, так как на мировом рынке уже было довольно много 35-мм однообъективных зеркальных камер, таких, как «Экзакта», «Практика», «Контакс-Д» и «Практина» из ГДР, «Асахи-Пентакс», «Никон-Ф», «Кэнон», «Топкон», «Минольта», «Яшика» из Японии и др. Но «Эрнст Лейтц» еще твердо придерживался своих «дальномерных» традиций.

И вот, наконец, в январе 1965 года «зеркальная «Лейка» — «Лейкафлекс» — увидела свет.

Это была камера с жестко закрепленной пентапризмой, встроенным экспонометром и сменной оптикой. Камера резко отличалась от аналогичных зеркальных аппаратов чрезвычайно ярким изображением в видоискателе, которое было примерно в 6—8 раз «светлее», чем у выпускающейся тогда «Асахи-Пентакс». Но наводка на резкость могла осуществляться лишь по центральному пятну, содержавшему на площади около 50 кв. мм более 13 тысяч микропризм. Замер экспозиции и наводка на резкость производились при полностью открытой диафрагме. Правильная экспозиция достигалась совмещением двух стрелок, видимых в видоискателе, одна из которых занимает определенное положение в зависимости от освещенности объекта, а другая приводится в движение головкой скоростей, кольцом диафрагмы или кольцом установки чувствительности пленки. Головка скоростей расположена на одной оси со спусковой кнопкой и взводным курком, а кольцо чувствительности — соосно с головкой обратной перемотки.

Экспонометр (с фоторезистором) имел угол зрения, соответствующий объективу с фокусным расстоянием 90 мм, и диапазон его чувствительности распространялся от 6,3 до 50 000 апостильбов.

Кольцо чувствительности «Лейкафлекса» имеет градуировку от 10 до 39 ДИН и от 8 до 6500 АСА (приблизительно от 8 до 5600 ед. ГОСТа). Скорости затвора камеры от 1 до 1/2000 с, значения которых видны в видоискателе. Головку скоростей можно устанавливать в любое промежуточное положение, кроме интервала между $^1/_4$ и $^1/_8$ с.

Синхронизация с электронной вспышкой на скоростях до 1/100 с. Возвратное зеркало «Лейкафлекса» почти не создает вибрации, что расширяет возможности съемки с рук.

Одновременно с «Лейкафлексом» появились и четыре специально для него сконструированных объектива: «Эльмарит-Р» 2,8/35, «Суммикрон-Р» 2/50, «Эльмарит-Р» 2,8/90 и «Эльмарит-Р» 2,8/135. Все они были снабжены автоматической диафрагмой и имели унифицированное расстояние между кольцом фокусирования и кольцом диафрагмы.

В том же году «Лейкафлекс» получил пятый объектив — сверхширокоугольный «Супер-Ангулон-Р» 3,4/21 с углом зрения (по диагонали) 92°. Задний компонент оптического блока этого объектива настолько глубоко уходил в тело камеры, что пользоваться им можно было, лишь отключив механизм движения зеркала. Возможность такого отключения с одновременным закреплением зеркала в верхнем положении была заранее предусмотрена в «Лейкафлексе». При этом построение кадра осуществлялось через специальный дополнительный видоискатель (тот же, что употребляется на «Лейках» серии М с аналогичными объективами), а наводка на резкость — по метражу. Понятно, что «Лейкафлекс» с «Супер-Ангулоном-Р» 3,4/21 переставал быть подлинной зеркалкой, и поэтому диафрагма у этого объектива не была автоматической.

В 1966 году были выпущены «Эльмарит-Р» 2,8/180 и специальное фокусировочное устройство «Телевит-Р». На последнее можно устанавливать как ранее выпускавшиеся «Телит» 4,8/280 и «Телит» 5/400, так и созданные одновременно с «Телевитом-Р», «Телит» 5,6/400 и «Телит» 5,6/560. Фокусирование с помощью этого устройства производится очень легко, большим пальцем руки.

В 1968 году появился «Лейкафлекс СЛ». Главное его отличие — замер яркости через объектив. Угол замера в отличие от предыдущей модели стал переменным, что давало новой камере неоспоримые преимущества. Центральное пятно в поле видоискателя является участком замера яркости, а фокусирование возможно по всему полю. Поскольку замер яркости происходит только по центральному пятну, реальный угол зрения экспонометра всегда очень мал (например, при объективе 50 мм он равен 7,7°, а при 180 мм — всего 2,2°). Это чрезвычайно повышает точность определения экспозиции.

В отличие от аналогичных схем других фирм фотосопротивление «Лейкафлекса СЛ» расположено под главным зеркалом, и свет, проходя через объектив и полупрозрачный участок этого зеркала, отражается от специального дополнительного зеркала вниз, на фотосопротивление. Сюда попадает 20% всего света, проходящего через объектив. Такая конструкция исключает попадание на фотосопротивление постороннего света через окуляр и пентапризму и неизбежные при этом ошибки в экспозиции.

Камера получила также кнопку предварительной оценки глубины резкости (репетитор) и новую приемную катушку для облегченной зарядки.

Для «Лейкафлекса СЛ» был выпущен приставной электромотор, позволяющий снимать со скоростью до 3—4 кадров в секунду. Мотор питается от блока из 10 полуторавольтовых батарей или, что предпочтительнее, таких же по габаритам никель-кадмиевых аккумуляторов.

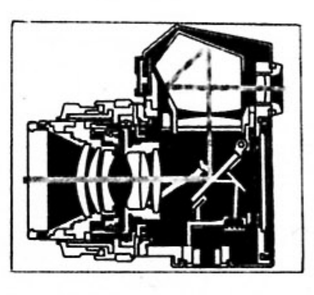
Вариант камеры для работы с мотором получил название «Лейкафлекс СЛ Мот». В этом же году был выпущен специальный объектив для макросъемки «Макро-Эльмар-Р» 4/100 и фокусировочный мех для него, а также сверхширокоугольник прямого визирования «Супер-Ангулон-Р» 4/21. При работе с последним не нужен дополнительный видоискатель, и фокусирование производится обычным образом. 1970 год был для «Лейкафлекса» наиболее «урожайным»: выпущено восемь новых объективов. Это «Телит-Р» 6,8/400 — его фокусирование производится простым поступательным движением, без привычного вращения кольца; широкоугольные «Эльмарит-Р» 2,8/28 и «Суммикрон-Р» 2/35. «ПА-Куртагон-Р» 4/35 — объектив преимущественно для архитектурных съемок с возможностью исправления перспективных искажений. Вращением специального кольца объектив может быть смещен вдоль плоскости пленки относительно нормального симметричного положения на расстояние до 7 мм в любом направлении. Были выпущены «Суммилюкс-Р» 1,4/50, «Суммикрон-Р» 2/90, «Телит-Р» 4/250 и «Телит-С» 6,3/800, очень громоздкий и тяжелый (9 кг 250 г), использовать кото-



«Лейкафлекс» (1965)



«Лейкафлекс СЛ» (1968)


«Лейкафлекс» в разрезе (виден ход луча, принимаемого экспонометром)



«Лейкафлекс СЛ-2» (1974)


«Телевит-Р» (с «Телитом» 5,6/560)


«Телит-Р» 6,8/560


«Лейкафлекс СЛ-2 Мот» с мотором

рый фирма рекомендует лишь на специальном двухопорном штативе.
В 1971 году «Лейкафлекс» получил еще один телеобъектив — «Телит-Р» 6,8/560, имеющий поступательный механизм фокусирования.

1972 год ознаменован выпуском «Макро-Эльмарита» 2,8/60. Это, если можно так выразиться, предельно коррегированный объектив для съемок в диапазоне расстояний от ∞ до масштаба 1 : 1, по своим оптическим качествам он является одним из самых лучших в мире среди подобных объективов. Многие фотографы-профессионалы успешно используют его в качестве «стандартного», предпочитая «Суммикрону-Р» 2/50 и «Суммилюксу-Р» 1,4/50, настолько оптически он лучше.

В 1974 году появился «Лейкафлекс СЛ-2» (с вариантом СЛ-2 Мот). Форма его корпуса несколько изменена, она стала более удобной. На салазках для приспособлений появился так называемый «горячий башмак» — синхроконтакт для бескабельных вспышек. Окуляр стал более плоским, что обрадовало фотографов, носящих очки, — камерой удобно пользоваться и в очках.

В середине центрального пятна появилась дальномерная лупа. Это значительно облегчает пользование короткофокусными объективами, причем сама по себе она настолько незаметна, что вовсе не мешает тогда, когда наводка производится без ее использования, по матовому стеклу или кольцевому микрорастру.

В видоискателе, помимо значения выдержки, читается и значение диафрагмы. Таким образом, все съемочные параметры можно контролировать, не отрывая глаза от окуляра.

Чувствительность экспонометра увеличена в 8 раз.

Введена внутренняя подсветка крайнего участка перемещения стрелок экспонометра. Это позволяет уверенно пользоваться им при весьма неблагоприятных световых условиях, когда стрелки оказываются на фоне очень темной части кадра и просто не видны, например при отдельных случаях театральной съемки. Для этого устройства в камеру введена специальная вторая батарея (на передней стенке, под синхроконтактами).
Кроме того, «Лейкафлекс СЛ-2» стал более «морозоустойчивым».

В 1974 году были выпущены три новых объектива: «Фишай-Эльмарит-Р» 2,8/16— «рыбий глаз», работающий на полный кадр (угол зрения по диагонали 180°). Этот объектив «закругляет» прямые линии объекта тем больше, чем ближе объект к камере и чем ближе эти прямые к краям кадра;

широкоугольный «Эльмарит-Р» 2,8/24, фокусирующийся с 30 см. Для дополнительного коррегирования на короткие дистанции он имеет «плавающий элемент» в конструкции оптического блока;

трансфокатор «Варио-Эльмарит-Р» 4,5/80—200, блок которого состоит из 14 линз. От многих существующих трансфокаторов он отличается тем, что изменение фокусного расстояния и наводка на резкость осуществляются посредством одного кольца: первое — поступательным движением, второе — вращением. И, кроме того, этот трансфокатор отличается от других хорошим качеством изображения при любых фокусных расстояниях.

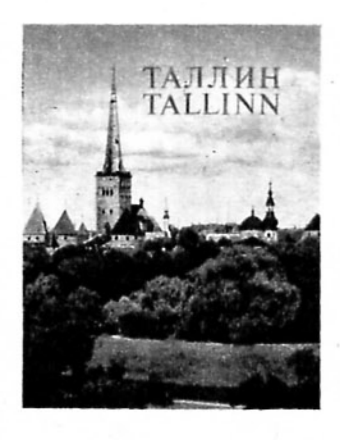
В ноябре 1975 года выпущены еще два объектива. «Апо-Телит-Р» 3,4/180 (его вес всего 750 г) предназначен, благодаря своим широким спектральным возможностям, главным образом для научных целей. Он, в частности, не требует коррекции при инфракрасной съемке. И второй новый объектив — это сверхширокоугольный «Эльмарит-Р» 2,8/19. Его угол зрения по диагонали кадра составляет 95,7°, и при этом, как утверждает фирма, «никаких искажений!».
Такова вкратце история выпуска всего того, что связано с камерой «Лейкафлекс».

Что же касается эксплуатационных качеств «Лейкафлекса», то опубликованные мнения зарубежных профессионалов расходятся. Одни утверждают, что эта камера «почти как Лейка», другие — что «даже лучше». Все согласны в одном: сама камера и то, что к ней выпускается, в любой стране мира стоит баснословно дорого.

Л. БЕРГОЛЬЦЕВ,
фотокорреспондент

КНИЖНАЯ
ПОЛКА





ИЗДАНИЯ ЭСТОНСКИХ АВТОРОВ

В прошлом году журнал познакомил читателей с рядом фотоизданий, вышедших в Таллине. Сообщаем, что таллинские издательства выпустили также второй сборник «Эстонское фото», фотоальбом цветных и черно-белых снимков коллектива авторов (составитель А. Месикяпп, «Пусть теперь льются песни...»), рассказывающий о знаменитых республиканских праздниках песни. На основе обширных и обстоятельных исторических исследований Кальюлы Тедера издательством «Ээсти Раамат» издана фотокнига «Пионеры эстонской фотографии».* И совсем недавно в издательстве «Планета» в серии «Города большой судьбы» вышел авторский альбом известного эстонского фотомастера Виктора Салмре — «Таллин»**.

Книга «Пионеры эстонской фотографии» посвящена истории развития светописи в республике. В ней рассказано о появлении в Эстонии первых профессиональных фотоателье, о создании фотокружков и курсов для фотолюбителей, об издании на эстонском языке учебников и учебных пособий по основам фотознаний, об организации первых фотовыставок. Но самое большое место в книге занимают сведения об эстонских мастерах — «...энтузиастах фотоискусства, личным примером и работой учивших фотографов рассматривать окружающий мир с художественной стороны и со знанием дела запечатлевать его при помощи технических средств».

Книга богато иллюстрирована. На ее страницах много снимков, сделанных в различных жанрах. Даются примеры одиночного, парного и группового портретов, жанровых и пейзажных зарисовок, этнографических и хроникальных съемок. Приводятся фотокопии многих исторических документов.

Издание снабжено именным указателем и кратким резюме на русском языке. Труд представляет большой интерес для историков и теоретиков фотоискусства.

Фотоальбом «Таллин» Виктора Салмре — издание видовое. В нем автор средствами цветной и черно-белой фотографии создает образ главного города Эстонской ССР, ставшего сердцем, гордостью и историей республики.

Успешно решить эту сложную творческую задачу Салмре помогли художник А. Житомирский и автор текста Т. Томберг.

Характер съемки, отбор фотографий, монтаж их на полосе, последовательность разворотов — все направлено на то, чтобы показать город, в котором гармонично соединились прошлое и настоящее.

Листаем страницы и видим Таллин — город-труженик, сердце экономической жизни республики; Таллин — крупный морской порт страны, средоточие научной и культурной жизни Эстонии; город спортсменов, центр певческих праздников, город-музей, гостеприимно встречающий тысячи туристов со всего Советского Союза и из-за рубежа.

Под всеми фотографиями короткие аннотации: «Тоомпеа (Вышгород) — начало истории Таллина. Здесь десять веков назад возникло первое укрепленное поселение эстов». Или: «Дворец Тоомпеа. Здесь работает Совет Министров Эстонской ССР».

Подписи к снимкам, продолжая вступительный текст, как добрый гид, ведут читателя по улицам города, знакомят с его людьми, позволяют глубже проникнуться эмоциональным настроем многих фотографий.
Эстонская фотолитература помогает фотографам республики совершенствовать мастерство, расширяет знания в области истории и теории фотоискусства.

А. ФОМИН

* Kaljula Teder. Eesti fotograafia Teerajajaid. Kirjastus «Eesti Raamat», Tallinn, 1972.

** Виктор Салмре. Таллин. М., «Планета», 1975.

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Разрешите представиться — подписчик вашего журнала с 1968 г. Асланов Виталий. Работая на киностудии, увлекся фотографией и кино. В вечерней газете «Баку» было опубликовано несколько моих фоторепортажей о людях различных профессий — нефтяниках и текстильщицах, строителях и деятелях искусства. Так появилась возможность работать корреспондентом в газете, но я устроился фотографом в общество охраны природы. Сейчас, когда позади 4 года работы в обществе, я могу подвести некоторый итог. За эти годы я проехал тысячи километров по дорогам республики, поднимался на высоту более 3000 метров, встречал рассветы на островах в открытом море, наблюдал жизнь птичьих колоний, часами подстерегал диких животных на заповедных тропах. Нет, я не жалею, что ушел из газеты. Возможность общаться с природой радует и волнует меня. Природа представляется мне огромной кладовой неизведанных тайн. И я часто подумываю о профессии биолога. Мне хотелось бы узнать ваше мнение о тех снимках, которые я сделал, работая в обществе. Не сочтите меня нескромным, но появление моего снимка на страницах журнала было бы лучшим подтверждением правильности пути, который я избрал.

В. АСЛАНОВ,
Баку

Ред.: Публикуя наиболее выразительный снимок читателя В. Асланова, отмечаем, что в своем письме автор затронул очень важную и социально значимую тему — человек и природа. Проблема охраны окружающей среды волнует многих наших читателей, и постановления нашей партии и правительства по вопросам защиты природных богатств страны находят живой отклик у всех трудящихся. В редакцию поступают просьбы чаще публиковать материалы по вопросам защиты природы. Большая часть снимков, присылаемых читателями в наш адрес, отражает творческие поиски в этой области, стремление авторов раскрыть по-новому тему «Человек и природа», полнее выразить свою любовь к родному краю.

В продаже появилась 16-мм негативная фотопленка. Но обидно, что завод-изготовитель по старинке выпускает пленку длиной 45 см, в то время как камера «Киев-30» выпускается с кассетой на длину пленки 65 см. Совершенно нет пленки для фотоаппарата «Нарцисс». Прошу редакцию проинформировать завод-изготовитель пленок о нуждах фотолюбителей. Мне кажется, есть необходимость часть негативной 16-мм пленки выпускать в рулонах длиной по 10—15 метров — это дало бы возможность использовать все имеющиеся фотоаппараты.

И. РЫЖЕНКО,
Кременчуг

Ред.: Мы передали Ваше пожелание во Всесоюзное объединение химико-фотографической промышленности «Союзхимфото». Заместитель начальника объединения тов. Товкало сообщил редакции, что в настоящее время производственное объединение «Свема» не имеет соответствующего оборудования для выпуска 16-мм пленки в расфасовке по 0,65 м. Для обеспечения фотолюбителей 16-мм неперфорированной пленкой со второго квартала 1976 года, после утверждения технической документации, Шосткинское производственное объединение «Свема» приступает к ее выпуску в укрупненной расфасовке по 10 м.

Обращаюсь к вам с большой просьбой: сообщите, пожалуйста, где можно отремонтировать фотоаппарат «Старт». В мастерских нашего города их не ремонтируют из-за отсутствия запасных деталей. Я обратился на Красногорский механический завод, который в прошлом выпускал эти фотоаппараты. Но опять мне отказали по той же причине: нет деталей. Встает вопрос, как быть тем фотолюбителям, которые в свое время приобрели фотоаппараты «Старт», и теперь эти камеры нуждаются в ремонте?

О. СЕЙКИН,
Даугавпилс

Ред.: С подобными вопросами к нам обратились читатели В. Малов из Московской обл., В. Бочкарев из Приморского края и многие другие. Редакция надеется, что на Красногорском механическом заводе будут приняты необходимые меры по обеспечению ремонтных мастерских запасными деталями для фотоаппаратуры, снятой с производства.

Мой путь в фотографию начался в студии Дворца пионеров города Севастополя. Руководил студией замечательный человек и педагог — Борис Васильевич Осипов.
Он многому научил нас, а главное — научил видеть прекрасное. После окончания школы я стал работать в фотоателье. Свободное время также отдавал фотографии, бродил по побережью, снимал морские пейзажи. Так как работа в фотоателье не приносила мне полного удовлетворения, я поступил учиться в Московский государственный институт культуры. В летние каникулы я отдыхал в Севастополе. Недалеко от города, в пионерском лагере, сделал несколько фотографий, которые направляю на ваш суд.

С. ХЕЙФЕЦ,
Химки, Московская обл.

Ред.: Мы думаем, что один из присланных Вами снимков заслуживает внимания наших читателей. Желаем Вам творческих находок и успехов в овладении любимой профессией.

В. АСЛАНОВ
В заповеднике





С. ХЕЙФЕЦ
Угощение для дельфина

СИЛА ОБРАЗНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Окончание. Начало см. на стр. 6

мерно, что талантливая, оперативная работа Ю. Абрамочкина, О. Иванова, Э. Песова, фотокорреспондентов АПН, которые вели репортаж со съезда специально для выставки, отмечена одной из высших наград жюри.

Целая стена предоставлена в одном из залов последнему из традиционных международных фотоконкурсов «Правды» — снимкам советских и зарубежных мастеров, показавших жизнь планеты, труд, быт, борьбу за мир, за освобождение от угнетения и эксплуатации, за будущее. Эти фотографии раздвигают не только географические, но и эмоциональные горизонты выставки. Они прекрасно сочетаются со снимками, на которых запечатлены этапы борьбы нашей партии за претворение в жизнь Программы мира, благородной деятельности КПСС, Советского государства в защиту прочного мира на Земле.

* * *

«Очень хорошо история пишется объективом», — говорил, по свидетельству знаменитого советского фотомастера Петра Оцупа, Владимир Ильич Ленин. Справедливость этих слов, содержащаяся в них высочайшая оценка возможностей фотопублицистики продолжают на протяжении десятилетий определять меру ответственности наших фотожурналистов. С этой точки зрения очень радует Всесоюзная фотовыставка, посвященная XXV съезду КПСС. Она продемонстрировала неустанность творческих поисков мастеров фотоискусства, новую глубину постижения стремительно развивающейся действительности.

Эту действительность наши мастера и фотолюбители воспринимают не одномерно, не одноплановo. Стремление увидеть жизнь во всем ее многообразии, многоцветии и передать зрителю всю полноту ощущений проявило себя на этой выставке, в частности в том, что здесь много природы, пейзажа, много доброго юмора. Надо ли сегодня доказывать, что и лирический пейзаж, и забавная жанровая сценка, запечатленные фотокамерой,— это вовсе не что-то постороннее, второстепенное, лежащее вне главной стремнины жизни. Что это — важная составная часть нашего мировоззрения, нашей духовной жизни, свидетельство нравственного здоровья развитого социалистического общества. Выставка всеми своими элементами, всеми разделами и направлениями еще и еще раз подтверждает гуманистическую основу наших мировоззренческих принципов, веру в неиссякаемые силы и энергию, в духовную красоту советского человека, строителя коммунистического общества.

В течение десятилетий мы с полным правом говорим о том, что деятельность советских фотожурналистов — это, по сути дела, активная пропаганда коммунистических идеалов, великих свершений народа, пропаганда советского образа жизни. Мы можем ныне прибавить, что пропаганда эта год от года становится все более впечатляющей, убедительной: в лучших работах, представленных на выставке, в подавляющем большинстве этих работ открытая публицистичность, открытая тенденциозность сплавлены с глубоким психологизмом, с проникновением в эмоциональную, нравственную суть современника и современности. И именно на этом стыке открывается во всей своей неопровержимости великая правда о нашем героическом времени, бессмертная правда об эпохе строительства коммунизма.

«...История пишется объективом». И сегодня, в «нашей буче, боевой, кипучей», на новостройках и шахтах, на дрейфующей ледовой станции и у плазменных реакторов, в совхозных тракторных бригадах и на стадионах — всюду, где кипит жизнь, где люди созидают, пробуют, творят, где свершаются планы десятой пятилетки, — там вы встретите человека с фотографической камерой в руках. Пусть же сопутствует ему неуемная любознательность и горячая увлеченность, пусть всегда точен будет его выбор и зорок глаз, пусть никогда не покидает его вдохновение.

КОРОТКО О РАЗНОМ

НАША ФОТОПАНОРАМА

АШХАБАД. Выставка художественной фотографии «Туркменистан от съезда к съезду», организованная Союзом журналистов Туркмении и республиканским отделением агентства печати «Новости», демонстрировалась в кинотеатре «Ашхабад». О достижениях туркменского народа в девятой пятилетке рассказали более 60 работ. Автор художественных композиций, фоторепортажей, портретов тружеников нефтяной и газовой промышленности, хлопковых полей — фотокорреспондент АПН по Туркменистану Станислав Корытников.

БАРНАУЛ. Во Дворце культуры Барнаульского котельного завода была организована шестая отчетная выставка любительской фотографии. В ней приняли участие 25 членов фотоклуба «Алтай», представивших на суд зрителей свыше 180 работ. Экспозиция посвящалась XXV съезду КПСС.

ВИЛЬНЮС. Тематическая выставка «Человек и труд», организованная Обществом фотоискусства Литовской ССР, демонстрировалась в Выставочном салоне. Авторы большинства работ — известные фотомастера республики.

ГОРНОЗАВОДСК. На выставке работ местных фотолюбителей «Наш край» было представлено около 140 работ, рассказывающих о труде и отдыхе жителей края, о неповторимой по своей красоте уральской природе.

КИШИНЕВ. Молдавское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами подготовило для культурных центров стран Азии, Африки и Латинской Америки тематические фотовыставки «Советская Молдавия» и «Женщины Советской Молдавии». Экспонаты выставок дают яркое представление об экономике, науке и культуре Молдавии, о ее замечательных людях, строящих коммунизм.

ЛЕНИНГРАД. В Доме ученых имени Горького АН СССР состоялась выставка одесского фотоклуба «Фотон». Экспонировалось более 100 работ 14 авторов.

МАГАДАН. В музыкально-драматическом театре имени М. Горького экспонировалась выставка репортажной и художественной фотографии. Она организована областной организацией Союза журналистов СССР. Представлено более 100 снимков фотолюбителей и профессионалов.

МУРМАНСК. Члены городского фотоклуба «Норд» организовали фотовыставку «Земля кольская в канун XXV съезда КПСС», которая экспонировалась в кинотеатре «Мир».

ПЕТРОЗАВОДСК. При правлении Союза журналистов Карелии состоялось первое заседание фотоклуба «Петроглиф». Клуб объединяет фотожурналистов и фотолюбителей города.

ТАШКЕНТ. В центре Ташкента оборудована фотовыставка, подготовленная по инициативе Союза журналистов Узбекистана. Коллективный фоторепортаж рассказывает о вдохновенном труде рабочих, колхозников, интеллигенции Узбекистана, достойно встретивших XXV съезд КПСС.

ТОМСК. Сотни километров проехал по дорогам Томской области за годы минувшей пятилетки фотокорреспондент ТАСС Анатолий Кузярин. На его снимках — лесорубы и рыбаки, строители и геологи. Лучшие работы фотокорреспондента были представлены на выставке в Доме политического просвещения обкома КПСС.

ФРУНЗЕ. В столице Киргизской ССР проходила республиканская фотовыставка, посвященная XXV съезду КПСС. Более 130 работ репортеров газет и журналов рассказали о передовых людях горного края, об их повседневном труде, о преобразованиях в народнохозяйственной и культурной жизни республики.

ЧЕЛЯБИНСК. Фотовыставка «Наш современник», посвященная XXV съезду КПСС, была развернута в фойе кинотеатра «Урал». В экспозиции представлены работы членов городского фотоклуба. Организована выставка фотосекцией Челябинской областной организации Союза журналистов СССР.

КОРОТКО О РАЗНОМ

КОРОТКО О РАЗНОМ



На открытии фотовыставки В. Ахломова «Сибирь»

«СИБИРЬ»

Фотовыставка под таким названием была открыта в Доме дружбы с народами зарубежных стран. Автор экспонировавшихся снимков — заслуженный работник культуры РСФСР, фотокорреспондент «Недели» Виктор Ахломов.

В экспозиции были представлены работы, сделанные В. Ахломовым во время многочисленных поездок по Сибири. Фотографии рассказали о том, как преобразился этот край за годы девятой пятилетки, о сибиряках — строителях, лесорубах, геологах.

Стремление показать героику наших дней, красоту человека труда, человека-творца, созидателя, пронизывало большинство работ автора. Ряд снимков был посвящен одной из величайших строек наших дней — Байкало-Амурской магистрали. В целом выставка — впечатляющий рассказ о сегодняшнем дне Сибири.

СЕМИНАР В САРАТОВЕ

В Саратовской области трудится большой отряд фотокорреспондентов районных и многотиражных газет, а также фотолюбителей-рабселькоров. Повышению уровня их мастерства способствуют постоянно действующие семинары, организуемые Саратовским отделением Союза журналистов СССР совместно с областным фотоклубом.

Недавно состоялся очередной семинар. Его открыл фотокорреспондент ТАСС по Саратовской области, председатель фотосекции областной организации Союза журналистов Ю. Набатов. Он рассказал о путях дальнейшего повышения качества фотоиллюстрации в газетах, об отражении средствами фотожурналистики всенародного соревнования в честь XXV съезда КПСС, успехов трудящихся области в развитии различных отраслей народного хозяйства, науки и культуры, о широкой и разносторонней пропаганде решений XXV съезда КПСС.

Опытом своей работы с участниками семинара поделились фотожурналисты С. Абрамов, Е. Соколов, а также фотолюбители А. Гринько, Г. Савкин, А. Солодилов. Каждое выступление сопровождалось демонстрацией авторских фоторабот.

По нашей просьбе Союз журналистов СССР командировал на семинар представителя журнала «Советское фото». Участники семинара с большим интересом прослушали обзор работ фотовыставки, подготовленной к проведению семинара. В ходе обзора они получили ряд полезных советов, услышали о творческих планах редакции «Советского фото» на текущий год, о проблемах фотолюбительского движения в стране.

Семинар фотокорреспондентов и фотолюбительского актива явился началом подготовки фотовыставки под девизом «Слава труду», приуроченной к предстоящему юбилею — 50-летию выхода первого номера областной газеты «Коммунист».

В. МИРАНКОВ,
заведующий
областного киноклуба

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА В КИЕВЕ

В столице Украины, в Выставочном зале Киевской организации Союза художников Украины, проходила республиканская выставка документальной и художественной фотографии, посвященная XXV съезду КПСС и XXV съезду Компартии Украины. На ней было представлено около 300 работ фотомастеров, снимки которых публицистично и выразительно рассказывали об успехах тружеников республики, достигнутых под руководством Коммунистической партии в девятой пятилетке, о расцвете экономики, науки и культуры республики.

В экспозиции были широко представлены портреты делегатов партийных съездов — знатных людей республики, передовиков и новаторов производства, деятелей науки и культуры.





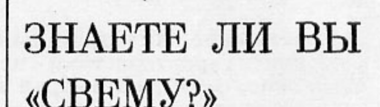
ВНИМАНИЮ ПРИЗЕРОВ КОНКУРСА

«ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО»!

Редакция напоминает, что премии по конкурсам «За социалистическое фотоискусство» до сих пор не получили М. Маркашвили, М. Маркаускас, Каспиев (Баку), А. Климов (Фрунзе), В. Иванов (Москва), В. Лагин (Москва), О. Пороховников (Ленинград), Н. Сидоренко. Просим этих товарищей и тех, кто имеет доверенности на получение премий, до 31 декабря 1976 года получить их в редакции «Советского фото».

Телефон для справок: 221-04-97





ВИКТОРИНА

Шосткинское производственное объединение «Свема» объявляет читательскую викторину «Знаете ли вы «Свему»?

Цель викторины — познакомить фотолюбителей и широкую общественность с ведущим предприятием химико-фотографической промышленности нашей страны.

Читатели должны ответить на следующие вопросы:

Что означает слово «Свема»?

С какого года существует товарный знак «Свема»?

В каком году предприятие вступило в число действующих?

Виды продукции, выпускаемой производственным объединением «Свема»?

Сколько видов продукции предприятия имеют государственный Знак качества?

Каких правительственных наград удостоен коллектив предприятия?

Какие известные художественные кинофильмы сняты на пленках «Свемы»?

Участником какой международной организации является Шосткинское производственное объединение «Свема»?

В какие страны экспортируется продукция предприятия?

Для победителей викторины установлены следующие призы:

10 призов — продукция предприятия на сумму 30 рублей;

20 призов — продукция предприятия на сумму 15 рублей;

50 призов — художественные эмблемы на сумму 5 рублей.

Ответы следует присылать до 31 октября 1976 года по адресу: 245110, г. Шостка-2 Сумской области, объединение «Свема», с пометкой «Викторина».

ОТ ФРАГМЕНТА — К ЦЕЛОМУ

Окончание. Начало см. на стр. 36

же настроение. Индивидуальные особенности, характеристики не ярки. Возможно, фотограф выбрал не лучший момент, а может, и само зрелище, происходящее за кадром, не давало возможности зрителям погрузиться в него «с головой». Мозаики характеров, что, безусловно, было бы интересно здесь увидеть, не получилось, а потому не произошло и обратного: можно представить по изображенному куску не происходящее в целом, а лишь только часть действия, в сторону которого направлен объектив. Изображенные лица с небольшими отклонениями дублируют друг друга. И чтобы убедиться в этом, достаточно прикрыть любую большую часть снимка, и оставшаяся, меньшая, без заметных потерь заменит полный кадр. Фактически в этом снимке зрительного центра как такового нет, но нет и множества центров, каждый из которых являлся бы необходимым для снимка, и уничтожение его вело бы к ухудшению работы, потере ее полноты.

Нет такого центра и в снимке В. Капочюса «Зрители». Снятая общим планом фотография вроде и выявляет центры внимания — отдельные фигуры. Но люди, казалось бы, разные и непохожие друг на друга, одинаковы в проявлении своего настроения. Автору здесь тоже не удалось подняться до необходимой высоты выражения характеров. А поэтому ценность каждого из персонажей невелика, и присутствие их на снимке не столь уж необходимо. Можно ограничиться любой частью, и снимок будет тем же по содержанию.

А вот фотография М. Петрова «Шефы приехали» мне кажется более удачной и наиболее ярко иллюстрирующей наш сегодняшний разговор. Уж эту фотографию никак не назовешь фрагментарной. Она представляет, насколько это вообще возможно, картину в целом. Разумеется, фигура музыканта — основной зрительный центр, а все изображенное за этой фигурой можно считать фоном. Это так, но фон и сам разбивается (именно разбивается, а не рассыпается) на ряд самостоятельных центров. Сами по себе интересны пары танцующих, любопытны группы зрителей вокруг «пятачка» танцплощадки, включая даже небольшую группу, стоящую вдали, на дороге.

Конечно, не в каждом случае удается привести в подобное соответствие все элементы снимка, это дело сложное. Никто не спорит, одна умело увиденная деталь может принести успех и снимку, и автору. Однако вряд ли это может освободить нас от умения делать насыщенные предметами и людьми снимки, пластично располагать на фотографии эту многокомпонентную массу, уметь передавать всю сложность характеров в единстве и в сопоставлении, создавать «батальные сцены» и не терять над ними власти творца.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Пашка.
Фото Владимира Богданова (Москва)
2-я стр. Каравай передовикам уборки.
Фото Михаила Голяка (Киев)
4-я стр. Синяя птица.
Фото Петера Ланговица (Таллин)

Адрес редакции:
101878, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:

зав. редакцией
221-04-97

секретариат
294-53-44

отдел фотожурналистики
228-69-48

отдел искусства фотографии
228-99-11

отдел техники
228-66-38

отдел писем
221-43-67

В НОМЕРЕ:

А00379
сдано в набор 5/IV-76 г.
подп. к печ. 14/V-76 г.
формат 62×92¹/₈
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 240 000
зак. 167,
цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

КВАРЦ 1×8 С

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОСЪЕМОЧНЫЙ АППАРАТ НА ФОРМАТ «СУПЕР»

Киноаппарат «Кварц 1×8С» дает возможность снять разнообразные фильмы на различные темы на цветную и черно-белую обращаемую пленку.

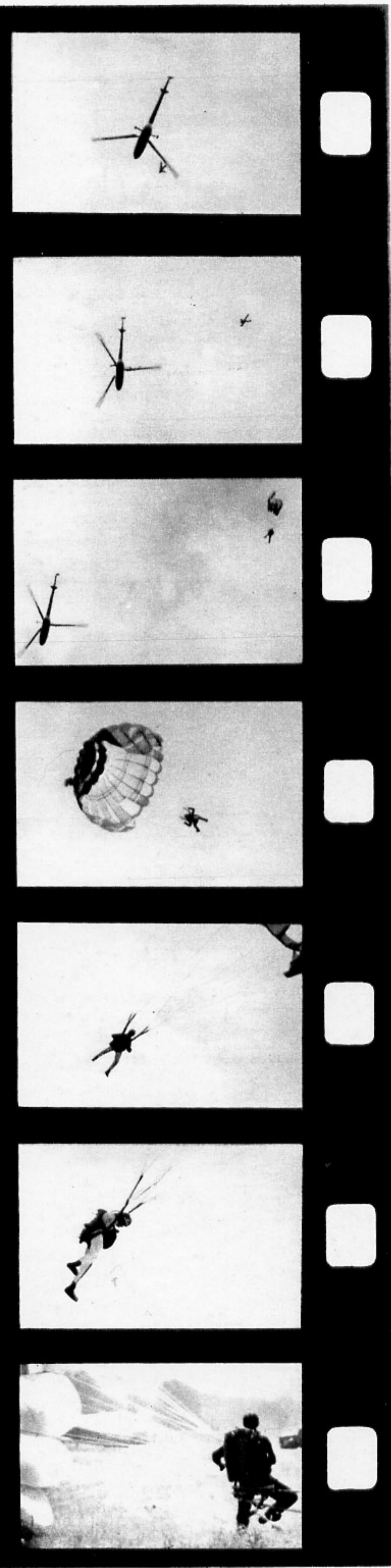
Пять частот съемки создают эффект замедленного, нормального и ускоренного развития снимаемых событий.

Автоматическая установка экспозиции обеспечивает оперативность управления камерой при съемке и исключает возможность ошибки в экспонировании на всех частотах съемки.

Насадочные линзы позволяют вести съемку с расстояния менее 1 метра.

Объектив с переменным фокусным расстоянием и сквозное визирование помогают выбрать при съемке оптимальный масштаб изображения

Любительский киноаппарат «Кварц 1×8С» — незаменимый спутник в туристских походах и загородных прогулках. Удобства в обслуживании, небольшой вес и наличие принадлежностей открывают широкие возможности в создании высококачественных фильмов.





Индекс 70869